

51302

406

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1966. • XV. ÉVF. • 1. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1966

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, GARAS KLÁRA, HORVÁTH TIBOR, VAYER LAJOS

SEGÉDSZERKESZTŐ: KONTHA SÁNDOR

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

LAJTA EDIT: A besztercebányai (Banská Bystrica) Thurzó ház falképei	I
GERSZI TERÉZ: Tájrakzok a Bruegel követők köréből	10
DÉTSHY MIHÁLY: A gyulafehérvári Rákóczi-síremlékek	21
M. KISS PÁL: Szabó János (1794—1851)	36
SZABÓ JÚLIA: Derkovits és a magyar műkritika a két világháború között	40

VITA

Genthon István „ <i>Ferenczy Károly</i> ” című doktori értekezésének vitája	
Szabolcsi Miklós opponensi véleménye	52
Radocsay Dénes opponensi véleménye	55
Németh Lajos opponensi véleménye	56
Genthon István válasza	58

KÖNYVSZEMLE

<i>Baranyai Béláné</i> : Dohmann Albrecht: Die Altniederländische Malerei des 15. Jahrhunderts von van Eyck bis Bosch. Leipzig. 1964. VEB. E. A. Seemann.	59
<i>Aradi Nóra</i> : Négy könyvről —	60
Peter H. Feist: Will Lammert.	61
Lothar Lang: Heinrich Ehmsen	61
Gerhard Pommeranz-Liedtke: Otto Nagel und Berlin	62
Otto Nagel: Käthe Kollwitz	62
<i>Vámos Ferenc</i> : A századelő osztrák mestereiről —	63
Otto A. Graf: Ein „Haus der Kunst — MCM-MM” von Otto Wagner Wien 1962. Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Jahrg. 6. Nummer 50. 33—45. o.	
Otto A. Graf: Otto Wagner. Das Werk des Architekten (1841—1918). Wien. 1963. Historisches Museum der Stadt Wien. Zwölfte Sonderausstellung Juni—September	
Otto Wagner: Das Werk des Wiener Architekten 1841—1918 Darmstadt. 1963. Hessisches Landesmuseum. Ausstellung 22. Nov. 1963 — 2. Febr. 1964.	
L. Münz—G. Künstler: Der Architekt Adolf Loos. Wien. 1964. Schroll.	
<i>Vidos Zoltán</i> : Dr. Roland Rainer: Bécs városfejlesztési terve (Planungskonzept Wien) Wien. 1962. Verlag für Jugend und Volk Ges. m. b. H.	65

406

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1967 AUG 1 6.

XV. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1966. ÉVI KÖTETÉHEZ

- Aradi Nóra: Néhány 1919-es plakátunk nemzetközi vonatkozásairól 122–138
 Aradi Nóra ism. Peter H. Feist: Will Lammert. Dresden, 1963. Verlag der Kunst 61
 Aradi Nóra ism. Lothar Lang: Heinrich Ehmsen. Dresden, 1962. Verlag der Kunst 61–62
 Aradi Nóra ism. Gerhard Pommeranz-Liedtke: Otto Nagel und Berlin, Dresden, 1963. Verlag der Kunst 62–63
 Aradi Nóra ism. Otto Nagel: Käthe Kollwitz. Dresden, 1963. Verlag der Kunst 62–63
 Bálint Zoltán: Magyar képzőművészeti kiállítás Belgrádban 1918 őszén 119–121
 Baranyai Béláné: A bronz keresztelődmedence a gyöngyösi Szent Bertalan templomban 235–239
 Baranyai Béláné ism. Albrecht Dohmann: Die Altniederländische Malerei des 15. Jahrhunderts von van Eyck bis Bosch. Leipzig, 1964. VEB E. A. Seemann 59–60
 Bedő Rudolf: Az 1965. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje 272–283
 Boskovits Miklós ism. Timár László: Michelangelo Buonarroti. Összeállítás „a firenzei festő, szobrász és építész” halálának négyszázadik évfordulójára. Budapest, 1964. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár 145–148
 Détsky Mihály: A gyulafehérvári Rákóczi-síremlékek 26–30
 Dohmann, Albrecht: Die Altniederländische Malerei des 15. Jahrhunderts von van Eyck bis Bosch. Leipzig, 1964. VEB E. A. Seemann. ism. Baranyai Béláné 59–60
 Entz Géza ism. Pogány Frigyes: Párizs. Budapest, 1965. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata 148–150
 Feits, Peter H.: Will Lammert. Dresden, 1963. Verlag der Kunst. ism. Aradi Nóra 61
 Felvinczi Takáts Zoltán: Hollósy Simonról 113–118
 Ferenczy László: Felvinczi Takáts Zoltán 139–142
 Genthon István válasza „Ferenczy Károly” című doktori értekezés vitáján 58
 Gerszi Teréz: Tájrakjok a Bruegel követők köréből 11–25
 Gönczi Éva, B. – Jakubik Anna – Szabó Erzsébet: Az 1964. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája 151–182
 Graf, Otto A.: Ein „Haus der Kunst – MCM-MM” von Otto Wagner. Wien, 1962. Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Jahrg. 6. Nr. 50. ism. Vámos Ferenc 63
 Graf, Otto A.: Otto Wagner. Das Werk des Architekten (1841–1918) Wien, 1963. Historisches Museum des Stadt Wien. Zwölfte Sonderausstellung 22. Nov. 1963–2. Febr. 1964. ism. Vámos Ferenc 63
 Granasztói Pál: Tér és idő a városépítészeti alkotásban 213
 Hajós Géza: A pécsi székesegyház „népoltára” története-helye-ikonográfiája 185–193
 Heil Olga, M.: Adalékok Dési Huber István művészetéhez – Ember és típus ábrázolás 226–234
 Jakubik Anna – Szabó Erzsébet – Gönczi Éva: Az 1964. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája 151–182
 Koppány Tibor ism. Levárdy Ferenc: Pannonhalma. Budapest, 1965. Pannonia 143–145
 Kovács Péter: Ybl Ervin 141–142
 Künstler, G. – L. Münz: Der Architekt Adolf Loos. Wien, 1964. Schroll ism. Vámos Ferenc 64
 Lajta Edit: A besztecebányai (Banská Bystrica) Thurzó ház falképei 1–10
 Lang, Lothar: Heinrich Ehmsen. Dresden, 1962. Verlag der Kunst ism. Aradi Nóra 61–62
 Ledács Kiss Aladár válasza Jajczay János könyvismertetésére 268–271
 Levárdy Ferenc: Pannonhalma. Budapest, 1965. Pannonia ism. Koppány Tibor 143–145
 Maksay László: Adalékok Székely Bertalan ifjúkorához 265–267
 M. Kiss Pál: Szabó János (1794–1851) 31–39
 Mojzer Miklós: Piazzetta Bűnbánó Magdolnája egy magyar magángyűjteményben 256–258
 Münz, L. – G. Künstler: Der Architekt Adolf Loos. Wien, 1964. Schroll ism. Vámos Ferenc 64
 Nagel, Otto: Käthe Kollwitz. Dresden, 1963. Verlag der Kunst ism. Aradi Nóra 62–63
 Németh Lajos opponensi véleménye Genthon István: Ferenczy Károly című doktori értekezéséről 56–57
 Pál Endre: Suki Benedek kelyhe 89–112
 Pogány Frigyes: Párizs. Budapest, 1965. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata ism. Entz Géza 148–150
 Pommeranz – Liedtke, Gerhard: Otto Nagel und Berlin. Dresden, 1964. Verlag der Kunst ism. Vámos Ferenc 62
 Prokopp Gyula: Lucas de Schram 240–250
 Prokopp Mária: Az esztergomi várkapolna XIV. századi freskói 73–88
 Radocsay Dénes opponensi véleménye Genthon István: Ferenczy Károly című doktori értekezéséről 55–56
 Rainer, Roland: Bécs városfejlesztési terve (Planungskonzept Wien) Wien, 1962. Verlag für Jugend und Volk Ges. m. b. H. ism. Vidos Zoltán 65–66
 Szabó Erzsébet – Gönczy Éva, B. – Jakubik Anna: Az 1964. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája 151–182
 Szabó Júlia: Derkovits és a magyar műkritika a két világháború között 40–51
 Szabolcsi Miklós opponensi véleménye Genthon István: Ferenczy Károly című doktori értekezéséről 52–55
 Szmodisné Esláry Éva: A kőszegi vár reneszánsz ornamentális falfestményeiről 251–255
 Timár László: Michelangelo Buonarroti. Összeállítás „a firenzei festő, szobrász és építész” halálának négyszázadik évfordulójára. Budapest, 1964. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár ism. Boskovits Miklós 145–148
 Valkó Arisztid: Esterházy Miklós és Bulleau prágai kastélya 263–264
 Vámos Ferenc: A századelő osztrák mestereiről 63–65
 Végvári Lajos: Picasso „Les Femmes d’Avignon” című festményéről 194–212
 Vidos Zoltán ism. R. Rainer: Bécs városfejlesztési terve (Planungskonzept Wien). Wien, 1962. Verlag für Jugend und Volk Ges. m. b. H. 65–66
 Wagner, Otto: Das Werk des Wiener Architekten (1841–1918). Darmstadt, 1963. Hessisches Landesmuseum. Ausstellung 22. Nov. 1963–2. Febr. 1964. ism. Vámos Ferenc 64
 Zlinszkykné Sternegg Mária: Gótikus és reneszánsz címeres-kövek a szentgotthárdi plébánia-templomban 259–262

MUTATÓK

A dőlt számok képekre utalnak

MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Achen, Sauermondt Múzeum 274
 Ádámos, tpl. mennyezet 167
 Agaune, bazilika 278
 Aix-en-Provence, Piazzetta: Heléna elrablása 275
 Ajaccio, Museum 278
 Alba Julia I. Gyulafehérvár
 Altenburg, Lindenau Múzeum 282
 Amelungsborn, kolostor tpl. 273
 Amsterdam, Rembrandtshuis 277
 — Rijksmuseum 277
 Antibes, Picasso Múzeum 177
 Antwerpen, Képtár Id. Frans Francken: Ernst főherceg portréja 277
 Arras, Múzeum 275, 278
 Árva vára, Thurzó György síremléke 28
 Aschaffenburg, kastély 274
 Asciano, S. Francesco Giovanni d'Asciano freskója 80
 Assisi, S. Chiara Szentségkápolna, Feltámadás képe 83
 — S. Francesco Cimabue képe 80
 — — Duccio: Maesta 80, 82, 83
 — — Pietro Lorenzetti: Sírbatétel 78, 82
 — — — Feltámadás 79, 83
 — — Maso: Mária koronázása 82, 87
 Atkár, régészeti lelőhelyei 153
 Augsburg, Röhrer gyűjtemény 273
 Baja, Türr István Múzeum Dési Húber: Öreg csősz 227, 228, 230, 230, 232, 233, 234
 Balassagyarmat, Múzeum gótikus ker. kút 237
 Baróca, kastély 161
 Bayonne, Musée Bonnet 292
 Bazel, Museum 277
 Beaujeu, románkori szobrok 275
 Beaulieu, keresztny temető 279
 Beaumont tpl. 279
 Berhida, peremarton tpl. 160
 Berlin, Dahlem Múzeum 273
 — Staatliche Museen 274, 282
 — — Anonymus Fabriczy rajzai 12, 24
 — — Kupferstichkabinet id. Jan Brueghel: Viharos tenger 20, 22, 25, 67
 Bessey-les-Citeaux tpl. oltára 278
 Besztercebánya, Thurzó ház 67
 — — falképei 1-10, 1-7
 — — — Dudás fiú és táncoló medve 1, 1
 — — — Szent György legyőzi a sárkányt 1, 2
 Bonchida, kastély Szabó János: gr. Bánffy György 32, 38
 Bourges, Cathedrale 274
 — — kaputimpanon 87
 Bras, tpl. 279
 Brassó, Szekesegyház Kehely 97, 106
 Brasov I. Brassó
 Bregenz, Mehrerau apátság románkori bazilika 274
 Breslau, museum Abraham Bloemaert: Apollo és Daphne 283
 Brno, piactér 223
 Brüsszel, Brueghel: Téli táj korcsolyázókkal 17, 24
 Budapest, Barlay Gusztáv gyűjtemény, Piazzetta: A bűnbánó Magdolna 257-259, 258, 259
 — Budai vár 142, 153, 154, 157, 160
 Budapest, Budapesti Történeti Múzeum 152, 166
 — — Ballusztér a budai várból 252, 253
 — — gótikus kályhacsempe I. 103, 104
 — — — II. 104, 105
 — — Aquincumi Múzeum 166
 — — Kiscelli Múzeum 166
 — Budavári palota 152, 158, 160
 — Budavári Szt. László-kápolna 154
 — — Szt. Mihály-kápolna 154
 — Dési Huber Istvánné gyűjteménye, Dési Huber: Borivó 226, 227, 230, 233, 234
 — — — Csendélet Liebkecht kalappal 227
 — — — Hollókői öregasszony 230
 — — — Ifjúmunkás 228, 231, 233, 234
 — — — Olvasó lány 227, 229, 230, 233, 234
 — — — Olvasó munkás 226, 230, 233, 234
 — — — Paraszt fej 230, 231, 233
 — — — Teréz 227, 230, 233, 234
 — — — Vörös blúzos önarckép 233
 — Epreskerti kálvária 159
 — Ferences zárda 248
 — Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár 145, 148, 158
 — Hacker ház 160
 — dr. Haller Ödön gyűjtemény, Dési Huber: Szalma-kalapos paraszt körtével 233, 234
 — Hild József: Rakpiac 217
 — Kartschmaroff Loránd gyűjtemény, Hollósy: Boglyák 116
 — Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum 139, 166
 — Lajta Béla: Fővárosi Könyvtár 64
 — — Martinelli tér 5. 65
 — — Vas utcai iskola 64
 — Lechner Ödön: Bajcsy Zsilinszky út 43. 64
 — — Iparművészeti Múzeum 63, 64, 139, 166, 167, 175, 268
 — — — Egyiptomi kopt szőttés Ltsz. 6048. 268
 — — — Eszterházy kincsek 172
 — — — Fayumi bolyhos szőttés Ltsz. 7438. 268
 — — — Holbein szőnyeg 271
 — — — Thébai bolyhos szőttés Ltsz. 7436. 268
 — — Váci u. Thonet ház 64
 — Legújabbkori Történeti Múzeum, Berény Róbert: Fegyverbe 129
 — — Biró Mihály: Bitangok ezt akarjátok 128, 132
 — — Földes-Végh: Szociális termelésből fakad a jólét 129, 133
 — — Kónya Sándor: Te sötétben bujkáló rémhír-terjesztő ellenforradalmár reszkess 127, 133
 — — Pór Bertalan: Világ proletárjai egyesüljetek 132
 — — Szánthó Lajos: Proletárok! Előre! 124, 125, 126
 — — Vétes Marcell: Lukácsics tábournok 126, 130
 — — — Öfelsége a király nevében 126
 — Magyar Nemzeti Galéria 152, 167, 175, 234, 276
 — — Derkovits: Artisták 44, 47, 125, 126, 127
 — — — A szőlőevő 51, 163
 — — — Dinnyeevő 50
 — — — Dorongvivők 162
 — — — Dózsa Sorozat 44, 45, 49, 163
 — — — Dunai homokszállítók 43
 — — — Fázó parasztasszony 50

Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Derkovits: Gond 50
 — — — Halottsiratás 43
 — — — Híd télen 48, 50
 — — — Téli nap 50
 — — — Ucca 43, 43
 — — — Utolsó vacsora 41, 42, 49, 50, 68
 — — — Dési Huber: Ásós paraszt 226, 227, 230, 233, 234
 — — — Déli pihenő 226
 — — — Ferenczy Károly: Artisták 54
 — — — Hegyi beszéd 54
 — — — Kertészek 53
 — — — Kődobálók 53
 — — — Márciusi est 54
 — — — Napos délelőtt 54
 — — — Nyilazók 53
 — — — Október 54
 — — — Hollósy Simon: Kis József illusztrációk 113
 — — — Őnarckép 114, 115, 117
 — — — Rákóczi-induló 113, 114, 116, 118
 — — — Tengerihántás 113
 — — — Pór Bertalan: Feleségeikért gyermekeikért
 Előre 130, 132, 137
 — — — Somogyi József: Martinász 161
 — — — Szabó János: Deáki Filep Terézia 35, 36, 37, 39, 68
 — — — Tornyai János: Juss 162
 — — — Uitz Béla: Mosonő 122, 123, 123
 — — — Vörös katonák előre 129
 — — — Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Múzeum 120, 153, 157, 164, 166, 167
 — — — Bakócz-féle kehely 100
 — — — Constantinus Monomachos koronája 164
 — — — Mátyás király trónkártyájának részlete 252, 253
 — — — Révai-féle kehely (Nyári Pál kelyhe) 100, 103, 106, 112
 — — — Viaticum szelence 103, 112
 — — — Történeti Képcsarnok, Szabó János: gr. Bánffy György 32, 38, 68
 — — — — gr. Bethlen János 34, 34, 38, 68
 — — — — br. Jósika Miklós 34, 39
 — — — — Szász Károly 33, 34, 37, 38, 39
 — — — — Michael Székely de Kiljén 38
 — — — — gr. Teleki Domokos 38
 — — — — Wesselényi Miklós 34, 38, 68
 — — — — Barabás Miklós: br. Jósika Sámuel 33, 34, 34, 35, 39
 — — — — J. M. Hermann: Szász Károly 33, 34, 38, 39, 68
 — — — — Humits: gr. Mikes János 33, 34, 39, 39
 — — — — Kriehuber: gr. Haller István 33, 33, 34, 39
 — — — — Szakmáry: Wesselényi Miklós 33, 34, 38
 — — — Magyar Tudományos Akadémia 153, 155, 161
 — — — Margit-híd 160
 — — — Margit-sziget, Domonkos apáca kolostor tpl. 164
 — — — — V. István sírja 164
 — — — Múcsarnok 166
 — — — Nagyboldogasszony tpl. 154, 161
 — — — Magántulajdon, Szabó János: Bolyai Farkas 36, 39
 — — — Nemzeti Színház 155
 — — — Országház 160
 — — — Országos Széchényi Könyvtár 155
 — — — — Kálmáncsehi Domonkos breviáriuma, részlet 252, 253
 — — — — Képes Krónika 165, 166
 — — — Országos Levéltár 153
 — — — Enyingi és bakonoki Török család címeres leve-
 lének részlete 251, 252, 255
 — — — dr. Ortutay Gyula gyűjteménye, Dési Huber: Fedics
 Mihály 229, 230, 231, 233
 — — — Petőfi Irodalmi Múzeum 166, 167
 — — — Rókus-kápolna, Mattioni Eszter új hímes-kövei 165
 — — — Szépművészeti Múzeum 11, 67, 120, 139, 166, 167, 175, 234, 278, 283
 — — — Bacchiacca: Ker. János prédikációja 283
 — — — Hans Bol: Táj vadászokkal 15, 15, 24
 — — — Peter van der Borch: Jákob utazása Józsefhez
 Egyiptomba (rajz) 14, 14, 24

Budapest, Szépművészeti Múzeum Peter van der Borch:
 Jákob utazása Józsefhez Egyiptomba, rézkarc 14, 14, 24
 — — — ifj. Jan Brueghel: Táj kastéllyal 22, 24, 25
 — — — id. Jan Brueghel: Táj szelmalomokkal 21, 23, 24
 — — — Tájkép Tóbiással és az anyállal 17, 18, 18, 25, 67
 — — — Téli táj utazókkal 20, 21, 22, 23, 25, 67
 — — — Vitorlások 20, 23, 25
 — — — Egidius Sadeler: Tájkép Tóbiással és az
 anyállal 17, 18, 24, 67
 — — — Brueghel, Pieter követője: Folyóparti táj 14, 15
 — — — Diziani: Királyok imádása 281
 — — — Fabriczy, Anonymus: Olasz táj 12, 13
 — — — — Olasz város 11, 12, 24
 — — — Goya: Marquis Cabellero 275
 — — — Gyöngyösi Ferences tpl. oltártáblái 239
 — — — Leonardo lovasszobra 275
 — — — Monrealese, Pietro Novelli il: Szentháromság 176
 — — — Piazzetta rajzai 275
 — — — Picasso: Vasalónő 122, 123
 — — — Rembrandt: Tóbiás rajz 281
 — — — Savery, Jacques: Téli táj 16, 16, 17, 24, 67
 — — — Tiepolo: Szt. Jakab 281
 — — — SZOT, Dési Huber: Vasmunkás 226, 228, 230, 233, 234
 — — — Táncsics Mihály u. 15. 160
 — — — Tompa Kálmán gyűjtemény, Hollósy: Szénaboglyák
 116
 — — — Uri utcai gótikus kapualjak 97
 — — — Vörösvári Miklós gyűjteménye, Hollósy: Faluvége
 116
 — — — Wagner: Bajcsy Zsilinszky út 21. 64
 — — — Rombach utcai zsidó tpl. 64
 Bukarest, Museum 278
 — — — Művészeti Museum 276

Cambridge, Fogg Art Museum 281
 Cannes, Minervois kolostor 279
 Carrara, Múzeum, Palma Giovine rajzai 276
 Chaldon, tpl. falfestménye 279
 Châlons, katedrális 279
 Chalon sur-Saone, Múzeum, Molaise apátság oszlopfői 278
 Champol, kolostor 279
 Charliu, román kori szobrok 275
 Chartres, katedrális 83
 — — — Északi kapu timpanonja 87
 Château de Lude falképei 276
 Chicago, Art Institute, Greco: Mária mennybemenetele
 195
 Cleveland, Múzeum 278
 Cluj 1. Kolozsvár
 Conques, apátsági tpl. 278
 Cluny, apátság 179
 Compiègne, Saint Corneille tpl. 279
 Cserépfalva, ref. tpl. Cserépfalvi kehely 100
 Csolnok, tpl. 248

Dijon, Jaque Germain sírszobra 278
 Diósgyőr, vár 153, 154, 159, 160
 — — — ÉNy-i tornya 153
 Dörgicse, templomromok 160
 Drancy, lakótelep 221
 Drezda, Albertinum K. Kollwitz: Elesett 126
 — — — Felkelés 132, 135
 — — — Kenyeret 126, 131
 — — — Képek a nyomorról II. 126, 128
 — — — — III. 126, 128
 — — — — IV. 126, 129
 — — — — VI. 126, 129
 — — — Liebknecht 127
 — — — Parasztháború sorozat: Foglyok 124, 125
 — — — Soha többé háborút 127
 — — — Takácsfelkelés sorozat: Menetelő takácsok
 124, 124, 125
 — — — Grünes Gewölbe, Erős Ágost mellszobra 275
 — — — Képtár 280

Ecsér, tpl. 154
 Edinbourg, képtár 277

Edinburgh, múzeum 278
 Eger, Dobó István vármúzeum 153, 165
 — — cseréppipái 165
 — — török ezüstkupa 164
 — — török pecsétygyűrű 164
 — Extrinitárius tpl. 161
 — Képtár 166
 — középkori vármaradványok 158
 — Vár 153, 154, 160
 — — gótikus palota 160
 — Várszékesegyház 154
 Egrvár, Vár 161
 Ehrenhausen, Rupprecht von Eggenberg mauzóleuma 274
 Épinal, Múzeum Giuseppe Caletti: Szt. Sebestyén 275
 Esslingen, a. Neckar St. Dionysius tpl. 274
 Eszék, Wagner: Pfarrkirche 64
 Esztergom, Belvárosi Ferences tpl. 240, 245–248, 250
 — — főoltár 245, 246
 — — — angyal szobra 242
 — — szentély 245, 246
 — Bibliotheca Würzburgi psalterium 87
 — Keresztény Múzeum 166, 167
 — — XV. sz.-i osztrák művész: Krisztus feltámadása 83
 — Főszékesegyház 154
 — — Kincstár Suki Benedek kelyhe 89–112, 90–98, 103, 106–110
 — — — Széchy Dénes kelyhe 100, 101, 106
 — Prímási Levéltár 153
 — Szt. Kereszt kolostor 245, 248
 — Vár, reneszánsz freskói 255
 — Várkápolna, Álló alak, 73
 — — Balra forduló kék ruhás alak 73
 — — Balra forduló sárgaköpenyes alak 73
 — — Jobbra forduló alak 73
 — — Majestas Domini I. 73, 76, 87
 — — — II. 73, 76
 — — Ruharedők a déli falon 73
 — — Ruharedők az északi falon 73
 — — Déli mellékkápolna, Angyalfejek 76, 81
 — — — Férfi szent mellképe 76
 — — — Glóriás fej 77
 — — — Glóriás fej, ősz szemöldökkel 76
 — — — Glóriás fejtörődék 76
 — — — Glóriás férfi fej 73
 — — — Három balra forduló glóriás fej 76, 80, 83, 84
 — — — Jobb kar töredék 76, 77, 83, 87
 — — — Jobbra forduló fej 77, 82, 84
 — — — Júdás csókja 76, 77, 80
 — — — Krisztus siratása 77, 77, 80, 81
 — — — Összetett kéz 77
 — — — Péter levágja Malchus fülét 76, 77, 80
 — — — Ruharedő töredékek 76
 — — — Szakállas fej 73
 — — — Ülő alak 76
 — — Északi mellékkápolna, A feltámadott Krisztus feje 77, 78, 78, 82, 83
 — — — Lilaszínű ruhatörődék 78
 — — — Páncélos katona 77, 78, 82, 83
 — — — hajó XIV. sz.-i freskók 73–88, 74–86
 — — — szentélye 73, 84
 — — I. sz. törökkori kazamatta, Glória töredék 78
 — — Vitéz János teremből nyíló déli helység, Bal kézfej 78
 — — — Glória töredéke I. 78
 — — — Glória töredék II. 78
 — — — Glóriás fej I. 78
 — — — — II. 78
 — — — — III. 78
 — — — — IV. 78, 48
 Eszterháza 1. Fertőd

Fécamp, Trinité apátság üvegablakai 279
 Fehérvárcsurgó, rk. tpl. 160
 Felka, tpl. keresztelő medence 238
 Fernitz, zárándok tpl. 272
 Ferrara, dóm 278
 — Palazzo Diamanti 282
 Fertőd, kastély 263

Firenze, Accademia Filippo Lippi: Mária koronázása 87
 — Battistero Ghiberti: Porta del Paradiso ornamentális részlete 251, 252 255
 — belváros 216
 — Casa Buonarrotti 276, 278
 — dóm J. della Quercia reliefje 275
 — Horne Múzeum 182
 — Laurenziana Rabulas Evangelium 83
 — Medici-kápolna 273
 — Palazzo Davanzati 281
 — Palazzo Pazzi, ablak ornamentika 251, 252
 — Palazzo Strozzi 280
 — Palazzo Vecchio 147, 274
 — S. Croce Medici-kápolna Taddeo Gaddi képe 87
 — — sekrestye Pietro Gerini — Krisztus feltámadása 83
 — — Museo Orcagna: A halál diadala 87
 — S. Lorenzo, Medici-kápolna 145
 — — Michelangelo: Madonna 147
 — S. Marco 147
 — S. Maria Novelle Capp. degli Spagnoli, Andrea da Firenze: Feltámadás 79, 83
 — S. Miniato al Monte, Agnolo Gaddi oltárképe 83
 — — Szt. Kereszt oltára 192
 — Uffizi 273, 280, 282
 — Villa la Pietra, Harold Acton gyűjtemény 281
 — — — Mariotto de Nardo képe 87
 Fürstenfeld, kolostor és tpl. 274

Gelrica 1. Gölncibánya
 Gembloux, apátság ásatásai 279
 Genf, múzeum 276
 Gesztes, vár 154, 160
 Glogówiek, plébánia tpl. Sebastiano Sala: Oppersdorf-család síremléke 30
 Gniezno, székesegyház Sebastiano Sala: Gembicki primás síremléke 30
 Gödöllő, Ybl Miklós: Királyi kastély 142
 Gölncibánya, tpl. ker. kút 238
 Grammichele, városkép 216
 Graz, Landesarchiv 248
 Grossgmain tpl. oltárképei 272

Gyöngyös, Alsóvárosi plébánia tpl. 235
 — Orbán tpl. 235
 — Szent Bertalan tpl. keresztelő medence 235–239, 236, 237
 — Szt. Erzsébet tpl. 235
 Gyöngyöspata, plébánia tpl. harang 237
 Gyöngyöstarján, plébánia tpl. XV. sz.-i harang 237, 238, 239
 Győr, Ferences kolostor 153
 — Ferences tpl. 247, 248
 — — Schram oltárképei 247, 250
 — Megyeháza 247
 — Orsolya zárda 247
 — Székesegyház 164
 — — kehely 100
 Gyulaféhevár, Székesegyház, Bethlen Gábor és felesége síremléke 26–30, 68
 — — Boldogasszony oltár 28, 30
 — — Borromei Szt. Károly oltár 28, 30
 — — Mindszentek oltára 28, 30
 — — I. Rákóczi György síremléke 26–30, 68
 — — Rákóczi Zsigmond síremlék 26–28, 30, 68
 — — Szt. Mihály oltár 27, 27, 28, 30

Heidelberg, múzeum 274
 Helmarshausen, benedekrendi kolostor 274
 Herzberg am Harz, kastély 274
 Hirsau, bencés kolostor tpl. 192
 Hluboka, kastély 274
 Hódmezővásárhely, Tornyai János Múzeum, Tornyai festmények 166

Intapuszta, XI. sz. Árpádkori sírmező 153
 Jéhonville, tpl. 279

Jeruzsálem, Izrael Múzeum 282

Karcsa, tpl. 160

Kassa, Szt. Erzsébet tpl. 154

Kecskemét, piarista tpl. Pásztorok oltára 161

Keszthely, Festetich-kastély 160

Kisvárd, vár 160

Klosterburg, Verdun-i oltár 87

Kolozsvár, Egyetemi Könyvtár Barabás Miklós—Szabó

János: gr. Kornis Mihály 34, 35, 39, 68

— — Szabó János—Bedő: B. Bánffy László 34, 39, 68

Komárom, Ferences zárda 248

Konstantinápoly, Zeyrek-Camii tpl. üvegfestményei 278

Kopháza, tpl. 244, 250

Kosice l. Kassa

Köln, Levéltár 153

— Schnüttgen Museum 273

Kőszeg, Szt. Jakab tpl. 160

— Jurisich Vár 160, 251, 255

— — falfestménye 251, 251, 252, 255, 255

Kővágóórs, Ecsér templomrom 155

Krakow, Egyetem 152

— Klarisszakolostor 238

— Mária tpl. harang 238

— Wavel Piazzetta: Angyali üdvözlés 256

Leányvár, tpl. 248

Léau, XIII. sz.-i tpl. 278

Leipzig, Museum der Bildenden Künste, Hieronymus

Cock: Szt. Vallier Rajnánál 12, 24, 67

Leningrád, Ermitage 276, 280

— — Georg Pencz: Ottheinrich gróf arcképe 273

— Néva part a Téli palotával 219

Levoce l. Lőcse

Liege, várfal 279

Limoges, múzeum Leonard Limosin: A hitetlen Tamás 275

Lobzów, kir. kastély 26—28, 68

London, Arts Council Gall. 278

— British Museum 277, 278

— — Malcolm gyűjtemény Jan Brueghel: Út szeke-
rekkel 23, 25

— Courtauld Institut of Art, Rovert Witt Collection,
ifj. Jan Brueghel: Tájkép 24, 25

— National Gallery 277, 280

— — Ugolino de Siena: Feltámadás 83

— — Jacopo di Cione: Krisztus feltámadása 83

— Royal Academy 276

— Victoria és Albert Múzeum 281

— Wildenstein Gallery 281, 283

Los Angeles, Ahmanson Gallery 281

— Városműhely 220

Lovászpátona, Evangélikus tpl. 160

Lőcse, tpl. ker. kút 238, 239

Lucca, Roma amphiteatr 214

Lude, kastély falképei 279

Ludwigsburg, kastély barokk színháza 274

Lugant, tpl. XIII. sz.-i falképei 278

Lyon, Könyvtár Illuminált kéziratok 275

Magdeburg, Székesegyház 147

Mainz, Egyetem 248

Malines, Notre Dame tpl. 278

Mánhárd, tpl. keresztelő kút 1483. 103, 238

Márévár, 160

Maria Trost, tpl. 240—244, 247—250

— — főoltára 241, 247

— — jobb oldali angyalszobra 242

— — Schram: Szt. Joachim oltárkép 242—244, 243,
247—248

— — Mária születése, oltárkép 242, 244, 244, 247

— — Térdelő angyal 243

Maria Wörth, Winterkirche falfestmények 272

Marosvásárhely, Bolyai Múzeum Szabó János: Antal

János 35, 35, 37, 39

— — Bolyai Farkas 35—39, 36

— magántulajdon Szabó János: Román bojár 38

Marosvásárhely, magántulajdon Szabó János: Román nő 38

— ref. tpl. marosvásárhelyi kehely 100

Marseille, Múzeum 278

Matejovce l. Mateóc

Mateóc, tpl. ker. kút 238

Mátraverebély, tpl. 160

Mauthausen, Makrisz Agamemnon: Magyar mártír
emlékmű 161

Memphis, múzeum 276

Mensdorf, l. Mánhárd

Metz, Trinitáriusok tpl. és kolostor 279

Mikes, Jósika kastély I. Rákóczi György és felesége sir-
emlék maradványai 30

Milano, Castello Sforzesco Michelangelo: Rondanini
Pieta 148

— magántulajdon, Piazzetta: Pásztorok imádása 256

— Morassi gyűjtemény, Piazzetta: Női akt rajz 256

Miskolc, Ávas-i műemlékek 160

— Herman Ottó Múzeum 153, 160

— dr. Petro gyűjteménye, Dési Huber: Sakkozó 226,
229, 230, 234

Modor, tpl. Székely Bertalan: Krisztus és Szt. Péter 267

Moissac, apátsági tpl., XII. sz.-i feszület 278

Montbrun-Bocage falképei 279

Montepulciano, Palazzo Comunale 275

Mór, préházak 160

Moszkva, Puskin Múzeum 280

— Tretykov Galeria 138

— Vörös tér 218

München, Bayrisches Nationalmuseum 272

— — IV. sz.-i elefántcsont plakett 83

— Reuschel gyűjtemény 273

— Staatsbibliothek, II. Henrik Evangeliarium 83

Münster, dóm Hendrik Ansum reliefje 274

Nagybecskerek, tpl. Székely Bertalan: Mária mennybe-
menetele 267

— — — Nep. Szt. János 267

Nagykálló, Megyeház 160

Nagyréde, régészeti lelőhelyei 153

Nagyszombat, Ferences zárda 248

Nagytertény, Száraz-Rudnyánszky kastély 161

Nagyvázsony, Pálos kolostor 153

Nápoly, Chiesa della Nunziatella, Francesco de Mura
képei 282

— Dóm, Cappella Minutolo freskója 80

— Palazzo Reale 273

Nerezi, XII. sz.-i falkép 81

Neszmély, tpl. 161

Neuf Brisach, városkép 216, 217

Neufra, kápolna 274

New York, Metropolitan Museum 277, 281

— — Francesco di Giorgio Martini: Krisztus születése
282

— Museum of Moderne Art, Picasso: Avignoni kis-
asszonyok 201

Nîmes, katedrális 279

Nivelles, meroving apátság 279

Novalesa, kolostor S. Eldrado kép 282

Nyitra, Ferences kolostor 248

— Székesegyház, kehely 106

Oravský Zámok l. Árva

Oszijek, l. Eszék

Pácin, várkastély 160, 161

Padova, belváros 216

— Cappelle dell'Arena, Giotto: Krisztus mennybe-
menetele 81, 81, 82, 83, 87

Pannonhorma, apátság 160

— — altemplom 143, 144, 145.

Pápa, Ferences zárda 248

Parma, Képtár Parmigiano: Török rabszolganő 282

— könyvtár 282

Paris, Arc de Triomphe 150, 217

— — Rude: Marseillaise 131, 134 138

— Arc du Carrousel 217

- Paris, belváros 217
 — Dome des Invalides 150
 — Eiffel-torony 150
 — Hotel de Cluny 150
 — Louvre 67, 68, 150, 275, 276, 278, 279
 — — id. Jan Brueghel: Vitorlások 21, 23, 25, 67
 — — Coetivy: Lázár feltámasztása 275
 — — Ingres: Török fürdő 196, 200
 — — — Venus Anadyomené 200, 206, 206
 — — Miranda: A trinitáriusok rendjének alapítása 275
 — — Watteau: Bohóc 125
 — Lugt gyűjtemény id. Jan Brueghel: Krisztus meg-
 kísértése 18, 18, 21, 25
 — Madelaine 150, 217
 — Maillol Múzeum 175
 — Mansart Fr.: Hotel de Chavigny 276
 — — Place Vendome 150, 217, 220
 — Mansapt, J. H.: Invalidusok tpl. 276
 — Musée d'Art Moderne 276, 278
 — Musée des Arts Décoratifs 278, 281
 — Musée du Petit Palais, Matisse: Pastorale, 197, 211
 — Notre Dame 150
 — — üvegablakai 87
 — — főkapu relief 87
 — Opera 150
 — Palais Bourbon 150, 217
 — Palais Chaillot 150
 — Palais de Justice 150
 — Pantheon 150
 — Place de la Concorde 150
 — S. Chapelle 150
 — St. Etienne du Mont 150
 — St. Germain des Prés 150
 — Unesco palota 150
 Pécs, Hamzsa bég dzsámija 160
 — Káptalan u. 2. 249
 — Káptalani Levéltár 154
 — Székesegyház alaprajza 186
 — — belseje, 1882–91 rest. előtt 187, 187
 — — Népoltár 185–193, 187, 189, 190
 — — — zárókő 190, 191
 Perugia, Galleria Nazionale, Maestro di S. Francesco
 képei 80
 — Könyvtár 282
 Pisa, Campo Santo Traini: Krisztus mennybemenetele 84
 — Museo Civico, Feszület részlet, Krisztus siratása Nr.
 20. 77, 81
 — Museo Nazionale, Szt. Orsolya oltárkép Nr. 31. 87
 — S. Francesco Niccolo Gerini: Mennybemenetel 80,
 83, 84
 Podolínec I. Podolini
 Podolini, tpl. ker. kút 238
 Poitiers, IV. sz.-i ker. kápolna 279
 Poligny, Chapelle de la Congregation 278
 Pozsony, Ferences tpl. homlokzata 242, 244, 247–250
 — — Kincstár Pethe László kehely 100
 Prága, belváros 222
 — Bullenau kastély 263, 264
 — Királyi kastély 280
 — Nemzeti Képtár 272
 Prato, Képtár Giovanni de Milano: Krisztus elfogatása 77,
 80
 Qualburg bei Kleve, S. Martin tpl. XV. sz.-i Madonna
 szobor 275
 Quedlinburg, belváros 218
 Ráckeve, görögkeleti tpl. 160
 — — ikonjai 163
 Raleigh, museum 273
 Ravenna, S. Apolinere Nuovo mozaikja 80
 Ravenna, S. Vitale presbyterium 192
 — Teodoric mauzóleum 282
 Rechlinghausen, ikon museum 275
 Reims, Székesegyház 147, 276
 — — kaputimpanon 87
 Rochampton, városkép 217
 Róma, Angyalvár 11
 Róma, Campidoglio 215, 217
 — Corsini képtár, ifj. Jan Brueghel: Téli táj 22, 25
 — Doria-Pamphili képtár, Jan van Scarel képe 277
 — Palazzo Venezia 277
 — Piazza del Popolo 217
 — S. Anna de Palafrenieri 280
 — S. Clemente, freskó 83
 — S. Ignazio tpl. Pozzo falképe 273
 — S. M. in Cosmedin 224
 — S. M. in Trastevere, apszismozaik 87
 — S. M. Maggiore, Jacopo Torriti apszismozaikja 87
 — S. M. sopra Minerva, Michelangelo: Feltámadt
 Krisztus 147
 — S. Paulo fuori le mure XII. sz.-i húsvéti gyertya-
 tartó 83
 — S. Pietro II, 280
 — S. Sabina V. sz.-i fakapu domborműve 83
 — S. Spirito II
 — Vatikán 145, 278
 — — Biblioteca Vaticana 161
 — — Capella Sistina Michelangelo freskói 147
 — — Képtár, Niccolo di Pietro Gerini képe 87
 — Villa Giulia dekorációi 280
 Rott am Inn, tpl. főoltára 273
 Rotterdam, Boymans Museum 68, 277
 — — id. Pieter Brueghel: Hegyi táj kikötővel 18, 21, 25
 — — Hegyi táj fenyőkkel 24, 25, 68
 Rouen, katedrális, kaputimpanon 87
 Rovetta, Múzeum, Palma Giovine rajzai 276
 Ruskinovec I. Ruzskin
 Ruzskin, tpl. Keresztelőkút 1427. 103, 238
 Salzburg, Dr. Kunst Rossacher gyűjteménye 273
 Sandrigo, Sesso-Schiavo villa 282
 Sankt Gallen, kolostor 191, 192
 Saint Bohaire, tpl. falképei 279
 Saint Donat, tpl. 279
 Saint-Hilaire-au Temple 279
 Saint-Julien de Brionde, Bazilika 281
 Saint Martin de Tours, ásatásai 279
 Saint-Michel-d'Aiguille, románkori freskói 281
 Saint Michel de Gerpinnes, tpl. 279
 Saint Thibault, tpl. 279
 Sarasota, Ringling Múzeum 276
 Scheissheim, kastély 274
 Seitenstetten, tpl. feszület 272
 S. Gimignano, Barna da Siena freskója 80
 Siena, dóm üvegablak 87
 — Pinacoteca, Ambrogio Lorenzetti: Krisztus siratása
 XIII. sz. 82
 Sieraków, plébánia tpl. Sebastiano Sale: Opaliński Péter
 síremléke 27, 28, 30, 68
 Senlis, katedrális üvegablakai 87
 Somlóvásárhely, plébánia tpl. Schram: Szt. István
 oltárkép 247, 249, 250
 Sopron, Szt. Jakab-kápolna 240, 241, 243, 244, 249,
 250
 — Fabricius ház 160
 — középkori zsinagóga 160
 — Liszt Ferenc Múzeum 167
 — Szt. György tpl. 160
 — — középkori szobrai 161
 — Szt. Mihály plébánia, Schram: Szt. Jakab kép 243,
 248, 249
 — Orsolya zárda 244, 249, 250
 Spišské Podhradie I. Szepesváralja
 Spoleto, Katedrális falkép 87
 St. Florian, kolostor 272
 — — Mártíroltár képek 272
 — — Peter Maurer köepitefiuma 272
 — — Leonard Sattler szobrai 272
 Strassbourg, katedrális 278
 — — kaputimpanon 87
 Stockholm, Nationalmuseum 274
 — Singer Museum, Perman gyűjtemény, Hans Bol:
 Táj vadászokkal 16, 16, 24
 Straža I. Strázsa
 Strázsa, tpl. keresztelő kút 238

- Strei, tpl. középkori falképei 275
 Stuttgart, Staatsgalerie 273
 — — Cezanne: Fürdőző nők sátorral 197, 200, 204, 211
 — — Anonymus Fabriczy: Az újjáépülő Szt. Péter tpl.
 és környéke Rómában 11, 12
 — — — St. Vallier a Rajnánál 12, 13, 67
 Subiaco, S. Maria della Valle tpl. XIII. sz.-i Madonna
 szobra 282
 Süttör, Martinelli kastély 263, 264
 — Plébánia tpl. 263
 Svédler, tpl. ker. kút 238
 Szada, Székely Bertalan Emlékmúzeum 167
 Szák, tpl. 161
 Szeged, Móra Ferenc Múzeum 152
 — Rerrich Béla: Dóm tér 217
 Székesfehérvár, Csók István Képtár 174
 — Ferences kolostor 248
 — István Király Múzeum 175
 — — Mészáros László: Ybl Ervin 141
 — Romkert István király sarcophagja 161
 Szentgotthárd, plébánia tpl. 259–262
 — — Arco Pyrrhus gr. és felesége Széchy Margit sír-
 köve 259, 260, 260
 — — homlokzati köve 1677. 259
 — — Nádasdi Darabos György sírköve 261, 262
 — — Nádasdi Lőrinc sírköve 260, 261
 — — Széchy Miklós sírköve 259, 260
 Szepesváralja, tpl. keresztelő kút 238
 Szigetvár, török tpl. Dorfmeister freskó 161
 — Zrínyi Miklós Múzeum 167
 Szombathely, Ferences kolostor 248
 — Savaria Múzeum 153
 — — reneszánsz kincslet 164
 Taormina, ókori színház 219
 Tarnow, tpl. kehely 106
 Tát, tpl. 248
 Tígru Mures I. Marosvásárhely
 Tihanyújlak, tpl. 160
 Tokaj, Páloskolostor 160
 Tokod, tpl. 248
 Toledo, Múzeum 276
 — S. Vincente, Greco: St. József a gyermek Jézussal 195
 Torino, képtár 280
 Toronto, museum 276
 Touloungerguss, tpl. falképei 279
 Toulouse, Saint-Germin tpl. 278
 Tournai, katedrális 278
 Trenčín I. Trencsén
 Trencsén, Illésházi Gáspár síremléke 28
 Trier, Szt. Lőrinc plébánia 248
 — Szt. Simeon tpl. 248
 Trogir, XIII. sz.-i tpl. 278
 Trois-Fontaines, cisztercita tpl. 279
 Troppau, múzeum 243
 Troyes, katedrális 279
 Turku, középkori várkastély 175
 Úrvölgy, tpl. kehely 106
 Vallingby, városrész 221
 Váraszó, tpl. 160
 Várgesztes, vár 160
 Velence, M. Alvera gyűjtemény Piazzata: Női akt
 rajz 256
 — Correr Múzeum Trecento tryptychon 282
 — Palladio: Redentore tpl. 281
 — S. Márk tpl. gobelinjei 273
 — S. Stafano, Jacobello delle Masigne szobrai 275
 — Sta Maria della Salute 280
 Vel'ká I. Felka
 Verona, Minischalchi Erizzo gr. palotája, képgyűjtemé-
 nye 276
 Veszprém, Szt. György kápolna 160
 Wartstein, kőmadonna 273
 Washington, National Gallery 277
 — — Chrysler gyűjtemény 276
 Wien, Albertina 14, 67, 274, 278, 283
 — — Jan Brueghel: Erdő belseje 19, 19
 — — id. Jan Brueghel: Fák a magaslaton 17, 17, 67
 — — ifj. Jan Brueghel: Hegyi táj 22, 24, 67
 — — — Táj 19, 19, 68
 — — — Táj várral 19, 19, 67
 — — Coninxloo rajzai 18, 19, 25, 67
 — — Herman Sefleven: Hegyi táj I. 23, 24, 25
 — — — II. 23, 24, 25
 — — Jacques Savery: Hegyi táj 24, 25, 67
 — — Jacus Savery: Téli táj 17, 24, 67
 — Burg 249
 — Historisches Museum der Stadt Wien 63
 — Károly tér 66
 — Kriegiarchiv 249
 — Lichtenstein palota, Andrea Pozzo falképei 272
 — Öst. Staatarchiv 248
 — Tud. Akadémia G. Guglielmi mennyezetfreskója 272
 Williamsburg, Massachusetts Sterling and Francis Clark
 Art Institute 273
 Woburn, Abley Bedford hg. kastély 281
 Wotoszkowice plébánia tpl. Sebastiano Sala: főoltár 30
 Zágony, tpl. kehely 100
 Zágráb, Székesegyház Erzsébet királynő házi oltára 103
 — — pásztorbot 97
 Zalavár, várrom 160, 161
 Zumaya, Zuloaga Múzeum, Greco: Az Ötödik pecsét fel-
 nyitása 196, 203

MŰVÉSZEK SZERINT

Festők, grafikusok

- Aba Novák Vilmos 162, 169
 Áldozó József 162
 d'Alba, Macrino 282
 Allori, Alessandro 273
 Almásy Gyula 173
 Alsloo, Denis van 17
 Altdorfer, Albrecht 272
 Altini, Eustasie 275
 Altomonte, Martin 248
 Ámos Imre 163, 169
 André, Dietrich Ernst 281
 Antal Irén 169
 d'Antonio, Francesco 281
 Aretino, Spinello 283
 Áron Nagy Lajos 169
 Artner Ottó 173
 d'Asciano, Giovanni 80
 Bacchiacca (Francesco Ubertino dei Verdi) 283

- Bakky Sándor 172
 Balás László, Viski 163, 171, 180
 Balen, id. Hendrich van 277
 Bálint Endre 162, 163, 169
 Balla László 169
 Ballagó Imre 169
 Balogh András 152, 163
 Balogh László 173
 Barabás László 152, 169
 Barabás Miklós 32, 34, 38, 39, 68
 Barcsay Jenő 162, 163, 169, 178
 Bargyiljev 176
 Barta Mária 169
 Bartha László 169
 Baschenis, Evaristo 277
 Basilides Barna 163
 Bassano, Leandro 276
 V. Bazsonyi Arany 163, 169
 Beccafumi, Domenico 277, 283
 Bellini, Giovanni 273, 274
 Belotto, Bernardo 60, 280, 281, 283

- Belvedere, Andrea 277
 Bencze László 169
 Benczur Gyula 51, 162, 163
 Bene Géza 169
 Benedek Péter 58, 162
 Benefial, Marco 283
 Benka, Martin 176
 Bényi László 169
 Bér Rudolf 169
 Berényi Róbert 46, 120, 129, 163, 169
 Berényi Ferenc 169
 Bergmann, Johann 31
 Bernáth Aurél 41, 46, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 69, 152, 162
 Berni, Antonio 176
 Bertoia, Jacopo Zanguidi 277
 Biai Föglein István 162
 Bibiena, Francesco 278
 Bijlert, Jan van 283
 Biliverti, Giovanni 273
 Biondo, Giovanni del 282
 Biró Ferenc 169, 173
 Biró Lajos 169, 173
 Biró Mihály 128, 132
 Boba, Georges 11
 Bojtor Károly 162
 Bokros László 169
 Bonsi, Giovanni 282
 Bol, Hans 11, 15, 15, 16, 16, 17, 67
 Bor Pál 169
 Borcht, Peter van der 14, 14, 67
 Borgone, Juan de 283
 Bornemisza Géza 163
 Bornemisza László 163, 169, 174
 Boross Géza 169
 Borzásy Béla 138
 Bosch, Hieronimus 59, 60, 176, 196
 Boschaert, Ambrosius I. Dubois
 Botticelli, Sandro 148, 176
 Bouts, Dieric 59, 60
 Bozsó József 163, 169
 Braque, George 49, 197, 211
 Bravo, Cecco 273, 277
 Brill, Mattheus 11, 21
 Brill, Paul 14, 15, 67, 283
 Broeck, Henrick van den 21
 Brueghel, id. Jan 11, 15, 17, 19, 18–21, 21, 67, 68
 Brueghel, ifj. Jan 22, 22, 23–25
 Brueghel, Pieter 11, 12, 14–16, 24, 25, 67, 176, 210, 280
 Brusasorzi, Domenico 282
 Budai György 163
 Cairo, Francesco del 282
 Caletti, Giuseppe 275
 Campin, Robert 59, 274
 Canaletto I. Belotto Bernardo
 Caravaggio, Michelangelo da 275, 277, 282, 283
 Carducho, Vicente 281
 Carelli, Gonsalvo 177
 Carlevarijs, Luca 276
 Carlone, Carlo 272
 Carpaccio, Vittore 177
 Carracci, Annibale 180, 278
 Castagnio, Juan Carlos 174
 Castello, Valerio 273
 Caxls, Eugenia 272
 Cezanne, Paul 41, 44, 49, 50, 54, 58, 176, 180, 194, 195, 197, 202, 204, 204, 206, 208, 210, 211, 212
 Chaba, Karel 181
 Chagall, Marc 62, 176
 Champagne, Philippe de 278
 Chardin, Jean Baptiste Simeon 203
 Cherico, Francesco d'Antonio del 282
 Christus, Petrus 59, 60
 Cimabue (Cenni di Pene) 80
 Cione, Jacopo di 83
 Cipper, Giacomo Francesco 281
 Cleef, Marten van 283
 Cock, Hieronymus 14, 67
 Coninxloo, Gillis van 18, 19, 21, 25, 67
 Constable, John 282
 Cornea, Emil 176
 Correggio (Antonio Allegri) 256, 275
 Cort, Cornelis 21, 25
 Cortona, Pietro da 280, 283
 Cosimo, Piero di 275
 Cozzarelli, Guidoccio 275
 Coypel, Antoine 278
 Credi, Lorenzo di 282
 Crespi, Giuseppe Maria 256, 258
 Cuyp, Albert 283
 Czigány Dezső 120
 Cziráki Lajos 152
 Czöbel Béla 162, 174
 Csabai Kálmán 169
 Csemiczky Tihamér 169
 Csernus Tibor 157
 Csizmadia Zoltán 162, 168
 Csohány Kálmán 157, 163
 Csók István 120
 Csont Ferenc 163, 169
 Csontváry Kosztka Tivadar 58, 142, 162, 163, 169, 276, 277
 Csurgói Máté Lajos 169
 Dala József 169
 Dandini, Cesare 273
 Daret, Jacques 59
 Daumier, Honoré 49, 122, 125, 131, 132, 134, 136, 138
 David, Gerard 59
 David, Jacques-Louis 138
 Degas, Hilaire Germain Edgar 122, 176
 Dejneka, Alexander Alexandrovitsch 176
 Delacroix, Eugene 130–132, 134, 135, 138, 177, 181, 211
 Demény Miklós 172
 Demjén Attila 169
 Derkovits Gyula 40–51, 42, 43, 45, 47, 48, 125, 126, 127, 162, 163, 169, 276
 Dési Huber István 46, 49, 50, 69, 162, 163, 169, 226–234, 227–232
 Dezső Alajos 120
 Dienes János 162
 Diziani, Gasparo 281
 Dobroszláv Lajos 169
 Dobyaschofsky, Franz Joseph 266
 Dombrovsky Szaniszló 169
 Donducci, Giovanni Andrea 278
 Dorfmeister István 161
 Dossi, Dosso (Giovanni di Nicolo Luteri) 273, 281, 283
 Dubois, Ambroise 275
 Duccio, Buoninsegna di 80, 82, 83, 280
 Dudás Máté 152
 Dufy, Raoul 176
 Dughet, Gaspard I. Poussin
 Dürer, Albrecht 87, 139, 176, 275, 277
 Dyck, Anthonis van 277
 id. Éber Sándor 169
 Egry József 40, 41, 47, 153, 161, 162, 163
 Ehmsen, Heinrich 61, 62
 Ék Sándor 50, 51, 128, 163
 Elsheimer, Adam 275, 280, 283
 Eördögh Lajos 120
 Eyck, Jan van 59, 60
 Fabriczy, Anonymus 11, 12, 12, 13, 14, 24, 67
 Falda, Giovanni Battista 282
 Faluhelyi József 163
 Farkas István 162, 163
 Farkasházy Miklós 180
 Fayl Frigyes 169
 Feiks Jenő 114
 Feiminger, Lyonet 176
 Félegyházi László 163, 169, 173
 Felvinczi Takáts Zoltán 139, 140
 Fényes Adolf 58, 169, 179

Fenyő A. Endre 162, 169
 Ferenczy Károly 52–58, 53, 162, 178, 225
 Ferenczy Valér 54, 56
 Feszty Árpád 162
 Fetti, Domenico 280
 Fiammingo I. Broeck, Hendrick van den
 Firenze, Andrea de 79, 83
 Flandes, Don Juan de 59
 Flemalle mester I. Robert Campin
 Flinck, Govaert 274
 Florio, Frans 280
 Földes Imre 129, 133
 Fra Angelico (Fra Giovanni da Piesole) 60, 274
 Fragonard, Jean Honore 203
 Francesca, Piero della 147
 Francken, Frans II. 276
 Francken, Frans id. 277
 Frank Frigyes 163, 169
 Freytag Zoltán 169
 Frueauf, Rueland id. 272
 Frührich, Joseph van 266
 Fusch József 173
 Füstös Zoltán 169

 Gábor Marianne 174
 Gáborjáni Szabó Kálmán 179
 Gacs Gábor 163
 Z. Gács György 157
 Gaddi, Agnolo 83
 Gaddi, Taddeo 87
 Gainsborough, Thomas 280
 Garabuczy Ágnes 170
 Gauguin, Paul 181, 202–205, 207, 212
 Geertgen, Jans 59, 60
 Geiger, Peter Johann Nepomuk 266, 267
 Gent, Justus van 59
 Gerini, Niccolo 80, 83, 84
 Gerini, Niccolo di Pietro 87
 Gerini, Pietro 83
 Géricault, Theodor 181
 Gheyn, Jacques de 176
 Ghirlandaio, Domenico 283
 Gigante, Giacinto 177
 Giordana, Luca 272, 276, 282, 283
 Giorgione (Giorgio di Castelfranco) 176
 Giotto 82, 87
 Giotto, di Bondone 80–83, 81, 204, 211, 281
 Giovane, Palma il 273, 276
 Gogh, Vincent van 176, 180, 204
 Goes, Hugo van der 59, 60
 Goór Imre 163
 Gossaert, Jan 274, 277, 280
 Goya, y Lucientes Francisco de 49, 58, 62, 176, 177, 203, 210, 273, 275, 276, 280
 Göldner Tibor 170
 Gráber Margit 170
 Greco (Domenico Theotocupuli) 87, 176, 194–197, 202–204, 203, 206, 208, 210–212, 272, 280
 Grimmer, Abel 11
 Grimmer, Jacob 11
 Gróf József 163
 Gross Arnold 170
 Gruber Béla 163, 170
 Grünwald, Matthias 176
 Guardi, Gianantonio-Francesco 274, 280, 281, 283
 Guercino 258
 Guglielmi, Gregorio 272
 Gulyás Gyula 170
 Gulyás Jenő 162

 Gyarmathy Tihamér 170

 Hagyk István 120
 Hajdik Antal 170
 Hajdu Katalin 170
 Hals, Franz 176
 Háty Károly László 51
 Heartfield, John 128, 132

Heenskerck, Marten van 14, 24
 Hénel Gusztáv 162
 Hermann, Joseph Marcus 39
 Herman Lipót 162, 163
 Hévízi Piroska 163, 170
 Hincz Gyula 157, 162, 163, 170
 Hodler, Ferdinand 46, 51
 Hofbauer Imre 162, 174
 Hogenberg, Nicolaus von München 275
 Holbein, Hans id. 274
 Holbein, Hans ifj. 51, 176
 Holló László 163, 170
 Hollósy Simon 113–118, 115, 139, 162, 163
 Holly Tibor 152
 Hondecoeter, Gillis de 17
 Hornyánszky Gyula 170
 Horváth Imre 170

Illés Árpád 170
 Imre Gábor 163
 Ingres, Jean Dominique 196, 200, 206, 206, 211
 Inze, Joaquin 275
 Iványi-Grünwald Béla 116, 117, 120

Jakab Elek 33
 Jaksa István 170
 Janssen, Abraham 283
 Jimenez, Juan 196
 Jiquidí, Aurel 174
 Joanovits István 152, 161, 170
 Joganson, Boris Vladimirovits 176
 Jordaens, Jacob 283
 Józsa János 162, 163, 170
 Jouvenet, Jean 278
 Juhász Károly 249

Kádár György 174, 181
 Kalló László 170
 Kampis Margit 170
 Kánya Sándor 127, 138
 Káplár Miklós 162
 Kaposi Antal 173
 Károlyi Ernő 170
 Karsovszki, Preszlav 174, 177
 Kassák Lajos 46, 47, 49, 51, 69, 162
 Kátai Mihály 173
 Katzheimer festőcsalád 275
 Kelle Sándor 161
 Kernstock Károly 41, 120, 162
 Keserü Ilona 170, 174
 Kisfaludy Károly 170
 Kiss J. Zoltán 173
 Klee, Paul 42
 Klimt, Gustav 63, 176
 Kmetty János 40, 41, 47, 51
 Kneller I. Sir John Medine
 Kokoschka, Oscar 63, 64, 176
 Kollwitz, Käthe 62, 63, 124–127, 124–125, 129, 129, 132, 135, 136, 138, 177
 Kondor Béla 163, 170
 Konecsni György 157, 163
 Korga György 170
 Korniss Dezső 163
 Koszta József 58, 116, 162, 163
 Koszta Rozália 163
 Környei László 173
 Krhiluber, Joseph 39
 Kudlač, František 174
 Kun István 163
 Kuppelwieser, Leopold 266
 Kurucz D. István 162
 Kutassy Imre Ferenc 162
 Kürthy Sándor 170

La Hyre, Marie de 278
 Lairese, Gerard de 275
 Lamarra, Francesco 283
 Lanfranco, Giovanni 280

- Lantos Ferenc 163
 László Gyula 161
 Lebrun, Charles 276
 Leed, Alfred 128, 138
 Léger, Ferdinand 42, 47, 49, 61
 Leinberger, Hans 272
 Lejava, Ferenc 136
 Leonardo da Vinci 176, 204, 208, 275
 Limosin, Leonard 275
 Lippi, Filippo 87, 283
 Lissitzky, El 138
 Litkei József 170
 Lorenzetti, Ambrogio 82
 Lorenzetti, 78, 79, 82, 83
 Lorraine, Claude 274, 275, 283
 Lőrincz Gyula 176
 Lukácsné Bernáth Ilma 116
 Lupicini, Giovanni Battista 273
 Luti, Benedetto 273
 Luzsicza Lajos 163, 170
 Lys, Jan 256

 Mabuse I. Jan Gossaert
 Macke, August 62
 Maes, Nicolaas 283
 Maghy Zoltán 170
 Major Jenő 170, 180
 Makrisz Zizi 174
 Malevits, Kazimir Severimovics 42
 Mander, Karel van 11, 24
 Manet, Edouard 176, 202, 204
 Mantegna, Andrea 273
 Maratta, Carlo 280
 Marc, Franz 62
 Marcovaldo, Cappelletti 81
 Marcell György 170, 172
 Marés, Hans van 118
 Márffy Ödön 120
 Marmion, Simon 59
 Martini, Francesco di Giorgio 282
 Martini, Simone 281
 Martyn Ferenc 162, 164
 Masaccio (Thomas di Giovanni di Simone Guidi) 147, 281
 Masereel, Frans 13, 134, 135, 138, 174, 177
 Maso, di Branco I. Giottino
 Masolino, da Panicale 145, 147, 179
 Massys, Quinten 277
 Mastelette I. Donducci
 Matisse, Henry 176, 197, 200, 203, 205, 207, 211
 Mattioni Eszter 165
 Maulbertsch, Franz Anton 58, 243, 249
 Mazsaroff Miklós 170
 Medine, Sir John 280
 Mediolano, Franciscus de Castello Ithallico de 252, 255
 Mednyánszky László 58, 162
 Memling, Hans 59
 Mende Gusztáv 162, 170
 Menyhárt József 173
 Mészáros József 163, 170
 Mészöly Géza 162
 Michelangelo 58, 145, 146, 147–148, 176
 Miháلتz Pál 170
 Miklósi Mária 170
 Mikus Gyula 170
 Milano, Giovanni da 77, 80
 Miranda, Carreno de 275
 Modena, Barbara da 283
 Modena, Tomaso da 282
 Modigliani, Amadeo 181
 Mola, Pier Francesco 281
 Moldován István 165
 Molnár Ágnes 170
 Momper, Joos de 11, 22
 Monaco, Lorenzo 279, 283
 Monet, Claude 116, 176, 204
 Monos József 170
 Monrealese, Pietro Novelli il 176

 Montelatici, Francesco I. Cecco Bravo
 Moor, Dmitrij Stachievits 127, 133, 138
 Morandi, Giorgio 176
 Móré Mihály 170
 Moretto, Brescia (Alessandro Bonvicino) 283
 Mórítz Sándor 163
 Morone, Francesco 282
 M. S. Mester 152, 161
 Munari, Christoforo 273
 Munkácsy Mihály 51, 57, 153, 162
 Mura, Francesco de 282
 Murillo, Bartolome Estéban 280
 Muziano, Girolamo 21

 Nacher, Franz 241, 249
 Nagel, Otto 62, 136, 138
 Nagy Balogh János 162
 Nagy Gyula 170
 Nagy Imre 161, 176
 Nagy István 170
 Nardo, Mariotto de 87
 Nemes Lampért József 181
 Németh József 162, 173
 Neuhauser, Gottfried 33, 266
 Novotny Emil Róbert 170
 Nuvolone, Carlo Francesco 283

 Orloff I. Moor
 Orbán Dezső 162
 Orcagna, Andrea 87
 Orozco, Jose Clemente 136
 Ossovszkij, Pjotr Pavlovits 176
 Ouwater, Albert 59, 60

 Paál László 162
 Pacchiarotto, Giacomo 275
 Paizs Éva 170
 Pálfalvi János 163
 Pantoja, Miquel Alandie 175
 Parmigianino (Francesco Mazzuoli) 147, 282
 Pásztor Gábor 163
 Patay László 162
 Patkó Károly 40, 41
 Paulovics László 163
 Paur, Ignáz 175
 Pellegrini, Giovanni Antonio 256, 278, 281, 282
 Pencz, Georg 273
 Petel, Georg 272
 Peti János 170
 Pevsner, Antoine 42
 Piazzetta, Giovanni Battista 256–258, 256, 257, 275
 Piazza, Calisto de la 283
 Picasso, Pablo 42, 47, 49, 51, 54, 58, 120, 122, 125, 175–177, 180, 194–212, 195, 198–201, 207, 210
 Piombo, Sebastiano del 280
 Platthy György 171
 Pleidell János 162, 171
 Pólya József 157
 Pontormo, Jacopo 273, 280
 Pór Bertalan 130, 132, 137, 162–163, 171, 180
 Poussin, Nicolas 181, 197, 211, 275, 276, 281, 283
 Pozzo, Andrea 272, 273, 281
 Pozzoserrato, Toepet Lodewyk 21
 Procaccini, Carlo Antonio 283
 Prohászka József 163, 180
 Puccinelli, Angelo 282
 Puget, Francois 276
 Puvis de Chavannes, Pierre 46

 Ráfael Győző 171, 172
 Raffaello Santi 37, 87, 147, 176, 204, 273
 Rahl, Karl Heinrich 266, 267
 Rákosi Zoltán 162
 Rátkay Endre 171
 Redő Ferenc 157, 171, 173
 Regon Irén 171
 Reich Károly 163, 171
 Reiner Imre 163

- Rembrandt van Rijn 24, 116, 176, 203, 210, 273, 274, 276, 277, 280, 281
 Remsey Jenő 171
 Renesse, Constantijn Daniel van 273
 Reni, Guido 258, 280
 Renoir, Auguste 176
 Resani, Arcangelo 283
 Restont, Jacques 278
 Réth Alfréd 162
 Réti István 113
 Réti Máttyás 171
 Révész Imre 163
 Reynolds, Sir Joshua 277
 Ricci, Sebastiano 256, 282
 Ridovits László 162
 Rippl-Rónai József 52, 58, 63, 120, 162, 164
 Rivera, Diego 134, 135, 135, 136, 138
 Roerich, Nicholas 176
 Romanino, Girolamo 273, 277, 280
 Rombauer János 174
 Rosa, Salvador 281
 Roskovics Ignác 37
 Rosso, Giovanni Battista 147
 Rottmayr, Johann Michael 272
 Rouault, Georges 177
 Rousseau, Henri 162
 Rozgonyi László 171
 Röck Károly 163
 Róman János 249
 Rubens, Pieter Paul 11, 24, 25, 67, 87, 203, 273, 276, 280
 Rubljov, Andrej 178
 Rudnay Gyula 120
- Sadeler, Egidius 17, 18, 18, 24, 67
 Saffleven, Harman 68
 Salviati, Giuseppe 273
 San Friano, Maso di 280
 Santerre, Jean Baptiste 277
 Sarkantyú Simon 162
 Sarto, Andrea del 181
 Savery, Jacques 11, 16, 16, 17, 17, 24, 25, 67
 Savery, Roeland 11, 15, 16
 Schaller István 248
 Shank László 171
 Scheiber Hugó 171
 Scheidth, Johann 241, 242, 249
 Schlemmer, Oskar 61
 Schönberger Armand 40, 50
 Schram, Lucas de 240–250, 241–245
 Schubert, Johann 249
 Scorel, Jan van 276, 277
 Sebestyén Ferenc 171
 Senyei Oláh István 180
 Seres János 171
 Serodine, Giovanni 280
 Seurat, Georges 204
 Siciolante, Girolamo 283
 Siena, Barna de 80
 Siena, Barnardino da 177
 Siena, Guido de 274
 Siena, Ugolino da 83
 Signac, Paul 177
 Signorelli, Luca 148
 Sikó Miklós 33
 Simó Ferenc 33, 266, 267
 Simon Béla 162, 171
 Sinkó Károly 171
 Sipos Béla 177
 Siqueiros, Alfaro 138, 176, 181
 Skoczylas, Wladyslaw 177
 Soltra Elemér 162
 Somogyi János 171
 Somos Miklós 163
 Staub Ferenc 171
 Storno Ferenc 243, 249
 Stuart, Gilbert 277
 Sugár Andor 171
 Süle István 162
- Szabados János 172
 Szabalya Frischauf Ferenc 117
 Szabó János 31–39, 32–36, 68
 Szabó Lajos 171
 Gy. Szabó Béla 163
 M. Szabó István 170
 Szakmáry József 38
 Szalay Ferenc 161, 171
 Szalmás Béla 171
 Szamosvári József 171
 Szántó Lajos 124, 125, 125, 136
 Szász Endre 163, 171
 Szekeres Emil 172
 Székely Bertalan 162, 167, 168, 265–267
 Szentiványi Lajos 157, 163, 171
 Szikra János 171
 Szilágyi Jolán 127, 136
 Szilvássy Margit 172
 Szinyei Merse Pál 51, 57, 114, 162, 163
 Szobotka Imre 40, 41
 Szőnyi István 52, 54, 162, 163, 171
 Szuresik János 162
 Szür-Szabó József 163
- Takáts Gyula 171
 Tallós Prohászka István 163
 Tegliacci, Niccolo di Ser Sozzo 283
 Teniers, David 24
 Thoma, Hans 145
 Thorma János 113, 116, 120, 163
 Thury Mária 155, 174
 Tibaldi, Pellegrino 280
 Tiepolo, Giovanni Battista 256, 277, 281
 Tihanyi Lajos 120
 Tilles Béla 163
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 203, 283
 Tizian, Vecellio 21, 203, 280
 Tóbiás György 171
 Torelli, Felice 282
 Tornai Gyula 38
 Tornyai János 162, 163, 166
 Torregiani, Bartolomeo 283
 Torriti, Jacapo 87
 A. Tóth Sándor 169
 V. Tóth László 171
 Tóth Menyhért 171
 Tóvári Tóth István 162, 171
 Toulouse-Lautrec, Henry de 122, 175, 176, 178, 180, 194, 200, 202, 204, 212
 Tour, Georges de la 273
 Traini, Francesco 84
 Troger, Simon 177
 Troján Marian József 171
 Turner, Joseph Mallord William 275, 280
 Tyihomirov, Alexander 117, 118
- Udvardi Erzsébet 163
 Udvardy Gyula 163
 Uitz Béla 122, 123, 123, 125, 129, 162
 Urházi György 33
 Utillo, Miquel 195
- Váci András 171
 Vaga, Pierino del 147, 280
 Vágó János 163
 Vajda Lajos 161, 162
 Valchenborch, Lucas van 17
 Varga Hajdú István 171
 Varga Nándor Lajos 163, 171
 Vasari, Giorgio 147
 Vaszary János 120, 171, 174
 Vaszkó Erzsébet 171
 Vati József 162, 167
 Vecsési Sándor 162, 171
 Végh Gusztáv 129, 133, 163, 171
 Végvári J. János 173
 Velazquez, Diego de Silva y 87, 176, 203, 211, 273, 275, 278, 280

Veneziano, Domenico 283
 Veress Pál 171
 Verhaegt, Tobias 11
 Vermeer, Jan 176, 203
 Verona, Liberale da 280
 Veronese, Paolo 87
 Vértes Marcell 126
 Vesztróczy Manó 120
 Vidovszky Béla 163
 Vignali, Jacopo 273
 Vignon, Claude 277
 Vinckeboons, David 11, 17, 176
 Vincze András 171
 Vörös Ferenc 163
 Vörös Rozália 173
 Vrábel Sándor 161
 Vrancx, Sebastian 17
 Watteau, Antoine 54, 125, 203, 277
 Weinträger Adolf 171
 Weixelgärtner Ede 177
 Weyden, Rogier van der 59, 60
 Wolfthorn, Julie 129, 133
 Wu Tao tse 139
 Würtz Ádám 163, 171
 Zágón Bertalan 171
 Zala Tibor 171
 Zeiller, Johann Jacob 248
 Zeitblom, Bartholme 273
 Zichy Mihály 120, 162, 163
 Ziffer Sándor 120
 Zilahy György 162
 Zoffany, Johann 282
 Zuloage, Iquacio 211, 296
 Zurbaran, Francisco de 176, 273, 277, 280, 281

Zsilinszkij 176

Szobrászok

Alberto, Sanchez 175, 176
 Andrassy Kurta János 161
 Andrejev, Nyikolaj Andrejevits 175
 Ansum, Hendrik 274
 Antal Károly 174
 Arca, Niccolo dell 280
 Archipenko, Alexander 61, 179
 Aspertini, Amico 283

Barlach, Ernst 175
 Beck András 51
 Beck Ö. Fülöp 120
 Bencsik István 161
 Berky Nándor 169
 Bernini, Pietro 256
 Bloemaert, Abraham 283
 Bokros Birman Dezső 40, 161
 Boos, Roman Anton 273
 Borics Pál 161
 Borsos Miklós 161, 169
 Bradshaw, Laurence 176
 Braun, Mathias Bernhard 272

Canova, Antonio 283
 Collot, Maria-Anne 280
 Couston, Guillaume 275
 Cremer, Fritz 61

Csáky József 161
 Csikász Imre 169
 Csorba Géza 40

Dalcsev, Ljubomir 174, 176
 Dargai Lajos 172

Erhart, Gregor 272

Farkas Aladár 168
 Femes Beck Vilmos 40, 120
 Ferenczy Béni 56, 161, 169
 Ferenczy István 161, 163
 Führer, Johann Jakob 32

Giuliani, Giovanni 272, 277
 Goldman György 161
 Golubkina, Anna Szemjonovna 176
 Gömbös László 161
 Günther Ignaz 273, 274

Hetés György 170

Istók János 170

Jálics Ernő 180
 Jefimov, Ivan Szemjonovits 175
 Juhász Sándor 170

Kalló Viktor 161
 Kassai Jakab 55
 Kerényi Jenő 155, 161
 Kincses Mária 172
 Kis Nagy András 170
 Kisfaludi Strobl Zsigmond 161
 Kiss Kovács Gyula 156, 157
 R. Kiss Lenke 168
 Kocsis András 161
 Konyorecsik János 140, 155
 Kutas László 155

Laborcz Ferenc 161, 170
 Lалуja András 172
 Lammert, Will 61

Madarassy Walter 155, 157, 161
 Maillol, Aristide 175
 Makrisz Agamemnon 157
 Manzu, Giacomo 176
 Márkus Károly 172
 Maróti Géza 65
 Martsa István 161
 Maigne, Jacobello delie 275
 Medgyessy Ferenc 161
 Megyeri Barna 161, 172
 Mészáros László 141, 161
 Meunier, Constantin 176
 Michelangelo Bounarotti 175, 176, 217, 273, 275, 278
 Muhina, Vera 175, 176

Németh Kálmán 168

Pátzay Pál 120, 152, 161, 168
 Pellegrini, Domenico 283
 Pollainolo, Antonio 281
 Puget, Pierre 281

Quercia, Jacopo della 275, 282

Rédey Endre 171
 Róna József 161, 162
 Rude, Francois 131, 132, 134, 138

Sadr, Ivan Dimitrijevids 175
 Samu Katalin 171, 173
 Sattler, Leonhard 272
 Schokottnig, Joseph 241, 249
 Segesdi György 156, 157
 Simon Ferenc 161
 Sluter, Claus 279
 Somogyi József 174
 Stoss, Veit 273
 Stursa, Jan 181

Szabadi Veronika 171
 Szabó Iván 155, 161, 171
 Szöllősi Endre 171

Tar István 161, 174
Telcs Ede 165, 171
Tóth Sándor 171

Vasas Károly 154
Vedres Márk 120, 162
Verocchio, Andrea del 274
Vigh Tamás 161, 172
Vischer, Herman 275
Vischer, Peter id. 275
Vos, Jan Jansz de 283

Werve, Claus de 278, 279

Építészek

Aalto, Alvar 282
Almskiner Ottó 155
Árkai István 155, 156
Arnóth Lajos 154, 155
Azbej Sándor 161

Bajnay László 154, 156, 157
Bálint Ferenc 158
Balla László 155
Balogh István 155
Bánfalvi Gyula 156
Bánkuty Béla 156
Barabás Ferenc 156, 157
Barna György 156
Bereczky László 154
Bernini, Giovanni Lorenzo 175, 279
Bíró Márton 155, 156
Bokor Mihály 157
Borostyántői László 158
Borsa Antal 157
H. Borsos Mária 154
Boruzs Bernát 154, 157
Borvendy Béla 159
Bossard, Paul 180
Bozai József 156
Böjthe Tamás 154, 156, 157
Bökönyei János 154
Bramante, Donato d'Angelo 175, 282
Breiter Artúr 154
Brjeska István 155

Callmeyer Ferenc 157
Csaba László 156, 157
Csángó András 155
Cser Károlyné 159
Csics Miklós 155
Csillag József 158
Csombor Jánosné 158
Csordás Tibor 155, 156

Dávid Károly 156, 157
Detrich Elemér 158
M. Dégenhart Piroska 155
Domaniczky Dénes 154
Domokos Béla 156
Domonkos Jenő 154, 156
Dragonits Tamás 159
Drávai Tamás 155
Dufala József 154, 156
Dul Dezső 157

Edvi Lászlóné 155
Emődy Attila 156
Engel Ferenc 143
Erdélyi Zoltán 154, 155, 156
Erdeős László 156

Fábián István 158
Fazekas Péter 156
Fekete György 169, 171
Félix Vilmos 156

Ferenczy Béla 155
Fesszel Alajos 154
Finta József 156
Fodor Béla 155
Fodor László 156
Fokvári Iván 155
Fontana, Carlo 280
Forgács Ernő 157
Forrás Béla 156
Földesi Lajos 155, 156
Freese, Harro 180
Füle Lajos 158

Gabriel, Jacques Auge 150
Gábel Mihály 158
Garajszky József 155
Gárdonyi Jenő 152
Gáspár Tibor 154, 158
Gaubek Júlia 156
Gerő László 272
Gulyás Zoltán 155, 157

Hanák Pál 155
Heckenast Péter 158
Hegedűs Béla 155
Hegyi Kálmán 158
Hejhal Éva 156
Henn Walter 180
Henszlmann Imre 153
Herinkes, Bernhard 175
Hernyák Imre 155
Hidasi Lajos 143
Hild József 217
Hoffer Miklós 157
Hóka László 156
Hont Róbert 155, 156
Horniczek László 155, 157
Horváth János 154
Hrecska József 154
Hunyadi László 155
Huszár László 155

Iványi László 155, 158

Jakab Zoltán 156
Janáky István 157
Jankovics Lajos 158
Jánossy György 154, 155
Jeney Lajos 155
Jónás Sándor 155
Cs. Juhász Sára 154, 156
Juresik Károly 157

Kádár István 155
Kapsza Miklós 156
Károlyi Antal 156, 157
Kecskés István 154
Kékesi László 157
Kelecsényi Zoltán 156
Kelemen Ede 156, 157
Kelemen László 156
Kemper Ervin 155
Kerepesi Ferenc 159
Király József 157
Király Nagy Sándor 157
Kirstein Ágost 185
Kisdi Pál 154
Kiss Albert 158
Kiss E. Gusztáv 156
Kiss Imre 155
Kiss István 155
Kiss Jenő 155
Kiss E. László 154, 156, 157
Kiss Tibor 143
K. Kiszely Éva 157
Koronyai György 152
Kovács Antal 156
Kovács Balázs 158

Kovács Tibor 157
Kozma Lajos 155
Kővári Csaba 155
Köves Emil 154, 157
Kun Attila 155

Lajta Béla 63–65
Lechner Ödön 63, 64, 157
Lenôtre, André 218
Levan, Louis 279
Levi, Rino 181
Liebhardt Ferenc 156
Loos, Adolf 63–65

Magyar Géza 155, 156
Major Máté 152, 156
Málnai Béla 64
Mandel Tamás 154, 155
Mányoki László 156
Mansart, Francois 276, 280
Mansart, Jules Hardouin 276
L. Márfa Rozália 154
Máriáss László 156
Martinelli, Anton Erhard 263
Márton István 154–156
Mátis Lajos 157
Maymont, Paul 180
Mester Árpád 158
Mészáros Géza 157
Mészöly András 154
Mezei Gábor 156
Mikó Sándor 156
Mikolás Tibor 155
Mirgai László 156
ifj. Módos Ferenc 155
Moess Tibor 156, 157
Molnár Pál 154
Muzsik Lászlóné 159
Münz, L. 63, 64

Nabicht Ernő 157
Nagy Ferenc 154, 157
Nagy János 159
Nagy Zoltán 156
Nánási Sándor 155
Neutra, Richard Joseph 177
Németh István 158
Nigó József 155

Országgh Béla 159
Ozorai Imre 157

Páckh János 143, 249
Pál Balázs 154
Palladio, Andrea 154, 179, 281
Papp Gábor 154, 156
Papp József 158
Parkin, John L. 181
Pásztor Viktor 154
Paulinyi Zoltán 156, 159
Payr Egon 155
Perczel Dénes 154
Perényi Imre 225
Pilt Rudolf 156
Plész Antal 154
Pócza József 154
Polláck Mihály 182
Pólya József 157
Pomogáts József 154
Pomsár János 158
Preisich Gábor 158
Preisich Katalin 156
Pretsch János 157
Puskás Tamás 155, 158

Raáb Ferenc 154
Rabay János 156
Rác György 154, 155, 157

Radnai Lóránd 156
Ramocsay István 154, 150
Rédei Ferenc 157
Remete Anna, Szepesiné 155, 156
Rerich Béla 217
Reid, Benedikt 272
Rimanóczy Jenő 157
Roncki, Bartolommeo 27, 29, 30, 68

Sala, Sebastiano 26–30, 27, 68
Sási Lajos 154
Schildmayer Ferenc 156
Schmidt Frigyes 185, 191
Schömer Ervin 157
Schrenk Ágnes 158
Schulz István 154
Schultety János 156
Sedlmayer János 160
Selényi István 154
Seregdy Miklósné 156
Sillye Zoltán 155
Snopper Tibor 155, 157
Soufflot, Jacques Germain 150
Springer Antal 155
Stengg, Andreas 241, 249
Südi Ernő 154, 155

Szabó Ferenc 154, 159
Szabó György 155, 157
Szabó János 155
Szabó József 156, 159
Szathmáry Béla 156
Szathmáry Béláné 156
Szendrői Jenő 154, 155
Szigetvári János 156
Szilágyi István 156
Szmuk János 157
Szőke Gabriella 155
Szrogh György 157
Szutor János 157

Tarnai István 157
Tarnay László 155
Tenke Tibor 154
Tillai Ernő 154, 157
Tószegi Tamás 155
Tóth Ernő 156
Tóth István 156
Trevano, Giovanni 26

Ulrich Ferenc 155, 156
Urbán István 159

Vadász Györgyné 157
Vajna János 156
Vámos Ferenc 152
Vass Antal 155, 156
Vass Zoltán 155
Vauban, Sebastien le Prestre 216
Vedres György 155, 156, 157
Velkai István 155
Vida Gyula 154
Vignola, Giacomo Banozzi de 280
Viollet-le Duc 278
Vlaszov, Alekszandr 181
Vojnovics István 158
Vörösmarty Kálmán 154

Wagner László 154
Wagner, Otto 63–65
Welser, Anderas 175
Winkler Oszkár 157
Witwer Márton 143

Ybl Miklós 142, 155, 156, 157, 171

Zalaváry Lajos 157
Zeh, Joachim 180
Zöldy Emil 156

Egyéb mesterek

Balogh Rozália textiltervező 172
Barra Gábor könyomdász 33
Bertinalli, Andrea stukkator 161
Bielz Mihály könyomdász 33
Bizse János kovácműves 164
Bozsóky Anna textiltervező 157

Cennini, Cennino ötvös 282
Csekovszky Árpád keramikus 157

Domokos Géza iparművész 157
Dömjén nyerges 264
Dömötör László ötvös 107

Eschenbach Jenő keramikus 169

Fekete János keramikus 172, 173
Ferenczy Noémi gobelintervező 56
Fröhlich kardműves 263
Fürtös György keramikus 169

Gádor István keramikus 40, 165
Gellért Károly iparművész 170
Giringer szíjgyártó 163
Gorka Géza keramikus 170
Gorka Livia keramikus 165, 170

Hohlt keramikus 177

Kepes Ágnes iparművész 170
Krencsey István lakberendező 155
Kupi János fazekas 165

Kühn, F. iparművész 174
Kürthy Ödönne iparművész 172

Lendvay Zsigmond keramikus 156, 157

Majoros János keramikus 157
Mansfield, Edgar könyvkötő 181
Molnár Béla textilművész 170

Nagy József ötvös 170, 171
Nádor Judit keramikus 165

Percz János ötvös 155, 170
Perger ötvös 264
Pergman bőrműves 263
Péri József ötvös 164
Petrilla István keramikus 155, 157

Schrammel Imre keramikus 171
Scolari, Giovanni Battista ötvös 282
Shey kovács 264
Simon János keramikus 171

Szabó Gyula ötvös 164
Szentpéteri József ötvös 171
Szilvász György keramikus 172

Tótfalusi László ötvös 107, 164

Végváry Gyula keramikus 172
Verdun, Nicolas de ötvös 279

Wágner János bronzöntő 138
Weygel János bronzöntő 238

A BESZTERCEBÁNYAI (BANSKÁ BYSTRICA) THURZÓ-HÁZ FALKÉPEI

Amikor az ötvenes években Besztercebányán (Banská Bystrica) az ún. Thurzó ház (a mai Múzeum) egy földszinti hátsó szobájának vakolatát le akarták verni, régi festés nyomait fedezték fel a falakon. 1957-ben helyre állították a freskósorozatot, amely a XV. sz.-i magyarországi falképek között művészi kvalitásaival és érdekes ikonográfiájával messze kiemelkedik.¹

A Thurzó ház földszintjén az É-i oldalon hátul levő kisebb terem falai őrzik a bányavárosok XV. sz.-i művészetének egyik legrejtélyesebb emlékét. A szoba alaprajzilag meglehetősen elkülönül a ház későbbi struktúrájától, szintje néhány lépcsőfokkal alacsonyabban fekszik a bejárati teremnél. Valószínűleg a ház legrégebbi része volt, amely a későbbi különböző átépítések során változatlanul megmaradt eredeti állapotában. A dongaboltos helyiség falait szemmagasságtól felfelé díszítették figurális freskókkal. Az egymást követő jeleneteken kívül az egész falfelületet elborítja a zöld alapon okker barnás színű, rendkívül dekoratív hatású késő gótikus növényi ornamentika, amely a mennyezetre is kiterjed. A terem alsó része zöld, téglaszínű s szürke kockákkal díszített, itt a festésnek csekély töredéke szintén eredeti. A kb. 4 × 8 m nagyságú teremben, a bejárati ajtó feletti mezőben, amelynek ornamentikája azonos a mennyezettel, jobbra fent egy fehéringes, dudát fújó ülő fiú alakja látható, előtte a középtérben táncoló medve, vele szemben

kecses mozdulatú barnaruhás férfi, talán a medvetáncolatot. (1. kép) Az ajtótól az ablak felé indulva, a jelenetek a következő sorrendben követik egymást:

Az első keskeny mezőbe komponált jeleneten szent György legyőzi a sárkányt. (2. kép.) A tér legnagyobb részét a sárkány és a lovon ülő szent küzdelme foglalja el. A háttérben jobboldalt a megmentésre váró királyleány pirosruhás alakja látható, bal oldalon keskeny architektúra zárja le a teret, tetején a jelenet nézői foglalnak helyet. Keskeny sáv választja el a képmezőt a következő jelenettől. Kopár, kietlen táj, bal oldalán szikla komor tömbje magasodik. (3. kép.) Kopár, magas fa ágai között egy fehérsapkás, pirosköpenyes fiatal férfi tekint hátra a feléje közeledő angyal felé. Az angyal baljával a földre mutat. Kék ruhájának vége szeszélyes ráncokban lebben hátra. A fa gyökere körül kisebb-nagyobb kő vagy ércdarabok hevernek. Egy kéksapkás, fehéringes, sötét nadrágos figura kezében vésővel és kalapáccsal dolgozik. Ezt a kompozíciót ismét keskeny sáv választja el a Krisztust és a szamariai asszony találkozását ábrázoló képtől. (4. kép.) Kicsit elmosódott tájképi háttér előtt a kerek csigas kút oldalán szimmetrikusan helyezkednek el a jelenet szereplői. A pirosruhás szamariai asszonynak a szelidarcú fehér ruhás Krisztus a párja. A jelenet bal oldalát az előzővel rokon architektúra zárja le. A köríves ablakok és a kapu magas íve alatt egy hölgy és lovagjának kicsiny,



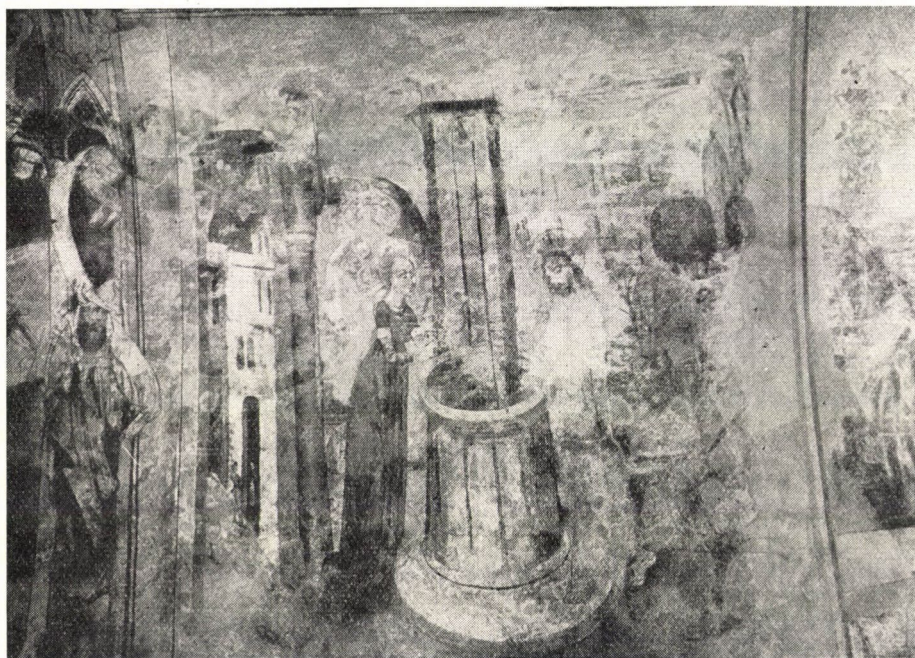
1. Dudás fiú és táncoló medve



2. Szent György legyőzi a sárkányt



3. Dániel és az angyal



4. Krisztus és a samariai asszony



alig észrevehető figurájával kedves, zsánerszerű motívumot lop bele a festő a bibliai történetbe. Ezt a jelenetet kettős sáv választja el a következőtől, az Utolsó Ítélettől, amelyet két oldalon egy-egy álló próféta mondatszalogot tartó alakja szegélyez. (5. kép.) A mandorlában levő pirosruhás Krisztustól jobbra és balra a hagyományos ikonográfia szerint helyezkednek el a jelenet szereplői, szokatlan csupán a bal oldalra festett kis gótikus ajtó. A kékes háttérű Utolsó Ítélet zárja le a bejáratot a kép-ciklusát. Ezután a terem ablakkal megszakított északi falához érkezünk. A keskenyebb térben Borbála koronás, kékköpenyes alakja látható, kezében könyvvel, mögötte szokásos ikonográfiai jelvényével: a toronnyal. (6. kép.) Párjelenete ismét kopár, sziklás háttér, előtte fehér ruhás férfialak. Ha körülötte a három alvó apostol alakját lát-nánk, nem lenne kétséges, hogy a kép Krisztust ábrázolja az Olajfák hegyén. A jelenet előtere meglehetősen töredékes, de a fehér ruhás alakon kívül más szereplőnek nincsen nyoma rajta, ezért inkább arra kell gondolni, hogy a sziklából vizet fakasztó Mózes áll előttünk — ez a feltételezés azonban eléggé problematikus marad.

A terem körbejárása során ezután a bejáratnál szembeni főfalhoz érünk, amely élénkebb, derűsebb színeivel a kissé halványabb szemközti oldalnál erőteljesebben hívja fel magára a figyelmet. A Mózes vízfakasztása után megkapó, rendkívül bájos jelenet következik. Zsuzsanna és a vének történetének fantáziában, színben gazdag, játékos megoldása mintha felszabadította volna mesterünk képzeletét, aki a freskóciklus egyik lehangulatottabb képét ebben a jelenetben alkotta meg. Ovális kerítéssel körülvevett tér, egy profán hortus conclusus a főcselekmény színtere. A ruhátlan Zsuzsanna sárga fadézsában fürdik, a vének már előbújtak a fa mögül. A bal oldali pirosruhás leskelődő az asszony balkarját ragadja meg, cinkostársa, a kékruhás, sunyi arcú vén, kezével a dézsá fülét érinti, amelyen Zsuzsanna keze is nyugszik. Másik kezével Zsuzsanna haja felé nyúl. Ez az ovális tér a jelenetet lezáró s háztetővel koronázott piros sávval együtt egy miniatura felnagyított betűjének hatását kelti. A kompozíció központi részétől jobbra távozó, nyúlóan asszony szoborszerű alakja vonja magára a figyelmet. Ruhája szeszélyes redőket vet a földön, erőteljes piros színével hasonlít a samariai asszony alakjához. Egy román stílusú épület felé tart. A kerítés mögött gazdag

tájképi háttérben a festő képzeletének játékos gazdagsága érvényesül: a kerítésen zöld madárka, távolabb kis hajó, majd zöld domboldal, pirostetejű kis templommal. — Továbbhaladva a terem egyik legfontosabb, de egyben leghiányosabb állapotban fennmaradt jelenetéhez érünk. A jelenet értelmezéséhez mindössze két biztos támpontunk van: az előtérben álló s a képből kitekintő aranyhajú, fehérgalléros, pirosköpenyes, jogart tartó fiatal férfi, (7. kép.) valamint a tőle távolodó, de visszatekintő szarvasalak. Ami a képből ezenkívül felismerhető az rendkívül hiányos és bizonytalan. A férfialak bal oldalán kis figura látható olyan mozdulattal mintha a fülébe súgna



6. Szent Borbála

valamit. A háttérben jobboldalt két magas fa előtt kis lovasalak lovagol kifelé a képből. Középtérben pirosruhás szőkehajú nő, a szarvas mögött kékruhás figura nyomai figyelhetők meg.

Ezzel a jelenettel — noha még nem értünk a fal végéhez — megszakadnak az ábrázolások s növényi ornamentika következik, amelynek közepén egy kb. egy méter átmérőjű pirosszegélyű körben pirosruhás férfi elmosódott alakja látható. A bejáratnál balra tekintve, a terem déli, ugyancsak ornamentikával díszített falán két hasonló nagyságú kör található. Az egyikben még a gondos restaurálás sem volt képes egykori kompozícióját újból napvilágra hozni, a másik körben azonban még jól kivehető egy meghajló pirosruhás, hátán zsákot hordó fekete szakállas férfi alakja. Az oldalfalak jelenetein kívül még két jelentős ábrázolás, — két címer — látható a terem dongaboltozatos mennyezetén. Az ablak melletti négykaréjos mező Mátyás címerét foglalja magában; (8. kép) a címer csúcsos talpú pajzs: felső jobb sarkában 4 vágás piros és fehér színű, felső bal sarkában a hármastól halmon az apostoli kettős kereszt, jobb alsó sarkában a Dalmáciát jelentő rész: kék mezőben három nyílt leveles koronás arany oroszlánfej, felül kettő, alul egy; bal alsó sarkában oroszlán. A szív-pajzsban csőrében gyűrűt tartó holló. A másik Besztercebánya város címe. (9. kép.) Az Árpád-ház színei s az ország címerének egyrésze látható rajta. A címerpajzsot fehér ruhás, kiterjesztett szárnyú angyal tartja. E két címernek, de főleg Mátyáséknak, nem annyira esztétikai, mint inkább datálási szempontból van nagy jelentősége. Így a freskók létrejöttének idejét 1490-nél nem tehetjük későbbre s az ezt megelőző egy-két évtized stíluskritikailag is megfelel a freskók keletkezési időpontjának. Meg kell jegyezni, hogy a fenti címer többször is előfordul a Corvinákban.²

A freskók leírásánál nem mulaszthatjuk el megjegyezni, hogy a csehszlovák műemlékvédelem, illetve a terem restaurátora esztétikailag is szép munkát végzett. A freskó ugyanis számos helyen hiányos, kopott, sok helyütt javításra szorult, sőt számos helyen kellett kiegészíteni. A restaurátor apró pontokkal jelezte a hiányoknál, hogy nem az eredetit akarja újból megfesteni, hanem

kiegészítéssel van dolgunk (pl. a visszanező szarvas, a fiatal férfi ruhájának alsó része stb.). A kiegészítés legfeltűnőbb a terem ornamentikájánál, itt inkább a kevés eredeti rész nyomán végzett rekonstrukcióról beszélhetnénk. Lényegében azonban ez sem zavaró. A feltárási nyomán az ornamentikában a bejárat falánál kb. a Krisztus és a samariai asszony és a szent György feletti térben két jelenetben egy aesopusi mese, a róka és a golya illusztrációját találjuk.³ (10. kép.)

A mese első mozzanataként a rókát, a lapos tálat s az áldogáló golyát, majd második jelenetként a hopponmaradt rókát s a hosszúnyakú edénybe hajló golyát láthatjuk.⁴ A dús, stilizált ornamentika, amely a freskók különös dekoratív szépségét még jobban fokozza, nem ismeretlen a XV. sz-i magyarországi művészetben. Ismerjük erdélyi példáit is, a vajdahunyadi vár freskói között éppúgy előfordulnak nyomai mint pl. Árva várának freskótöredékei között.⁵

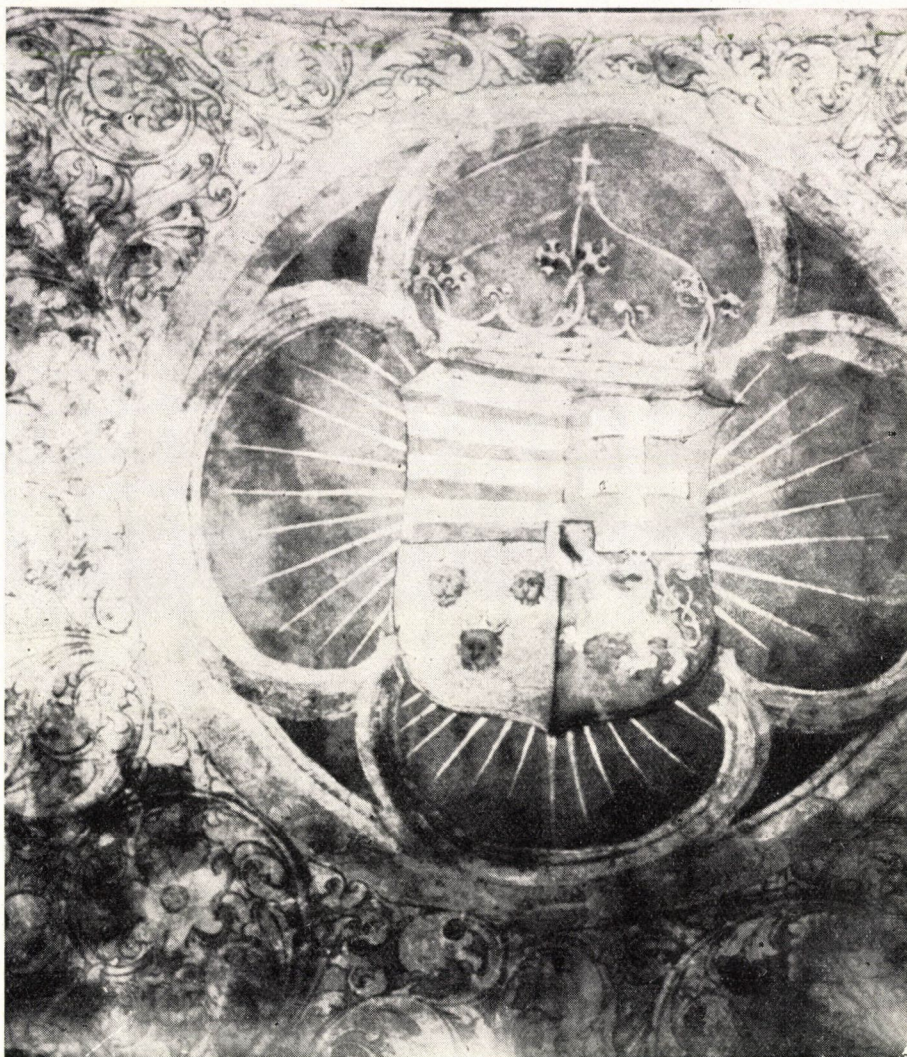
A freskó ikonográfiája, történeti és művészettörténeti összefüggései számos problémát vetnek fel. E kérdések megoldása — részben a levéltári anyag hiánya, az olykor ellentmondó helytörténeti források bizonytalansága, a freskó hiányos állapota miatt — gyakran csak feltevés-szerű. Vannak olyan problémák is melyekre egyelőre nem tudunk választ adni.

Besztercebánya az ún. alsó-magyarországi bányavárosok egyike 1255-ben IV. Bélától kapott engedélyt hogy, a tatárok által elpusztított város helyébe villa nova-t építhessen.⁶ Ezáltal nyert városi privilégiumot, melyet 1271-ben V. István, majd a többi király is megerősített. A város kedvező földrajzi fekvése, s környező ércbányái révén már a XIV. sz.-ban jelentős helyet foglal el a bányavárosok között. A bányaművelés a városban Nagy Lajos korában indult élénk fejlődésnek; a rézércnek felfedezése majd későbbi exportja európai jelentőségre tett szert. Zsigmond 1424-ben hat alsó-magyarországi bányavárost, köztük Besztercebányát is, feleségének ajándékozott. Ez időtől kezdve a bányavárosok 1548-ig a királynék tulajdonát képezték.⁷

Besztercebánya a XV. sz. folyamán jelentős várossá alakult. Az ekkor itt élt családok bányabirtokai a század végére egy kézbe tömörültek s bethlenfalvi Thurzó János, valamint a vele rokonságba került augsburgi Fuggerek révén a korai kapitalizmus egyik legnagyobb bányavállalatának alapját jelentették. A bányabirtokosok házai a piactéren állottak, miután Ringburger, azaz a város piacán házakkal rendelkező polgár csak bányatulajdonos lehetett.⁸ A ma is meglevő házak közül a hármastól a nyolcas számig terjedők az egykor úgynevezett kamara-házak voltak. Ezek közé tartozott a Thurzó ház is. A város legrégebbi bányatulajdonos családjának háza a Thurzó háztól három háznyira fekvő épület, amelyet első ismert tulajdonosa után Karl vagy Károlyi háznak neveztek (a XVIII. sz.-ban, majd a múlt század végén teljesen átépült). E házat a XV. sz. közepén egy Jung István nevű tulajdonos bírta, majd 1466-ban az esztergomi káptalan előtt kötött adásvételi szerződésben Ernusztháznak és laki Thuz Jánosnak 6200 aranyforintért örökáron eladta. Négy évvel később laki Thuz János a maga részét Ernusztháznak — Mátyás kincstárnokának — adta át.⁹ Tőle Mátyás — pontosan nem tudni mikor — egyes források szerint erőszakkal,¹⁰ mások szerint csere útján megszerezte a maga, illetve fia, Corvin János számára,¹¹ akinek Besztercebányán egyéb bányabirtokai is voltak. Corvin János a házat Mátyás halála után egy Gyulán keltezett okmány tanúsága szerint más birtokaival együtt 1490. okt. 9-én Thurzó Jánosnak adta el.¹² Egy 1494-ben, Vajdahunyadon kelt donacionalis levél szerint pedig Thurzó Jánosnak és fiának Györgynek minden Zólyom megyei bányáját és kohóját, valamint besztercebányai házat is eladta.¹³ Olyan adatunk is van, hogy Corvin János 1494-ben Ujlakon, illetve 1495-ben Verőcén szerződés szerint javait az Ernusztháznak (Csáktornyai Ernusztháznak Zsigmond pécsi püspöknek s testvérének Ernusztháznak szlavóniai bánnak) a fent említett Ernusztháznak adta vissza, akik azt ugyanakkor a Thurzóknak adták bérbe.¹⁴ Ezek között az adatok között feltehetően nincs ellentmondás, ha figye-



7. Részlet a szarvas-jelenetből

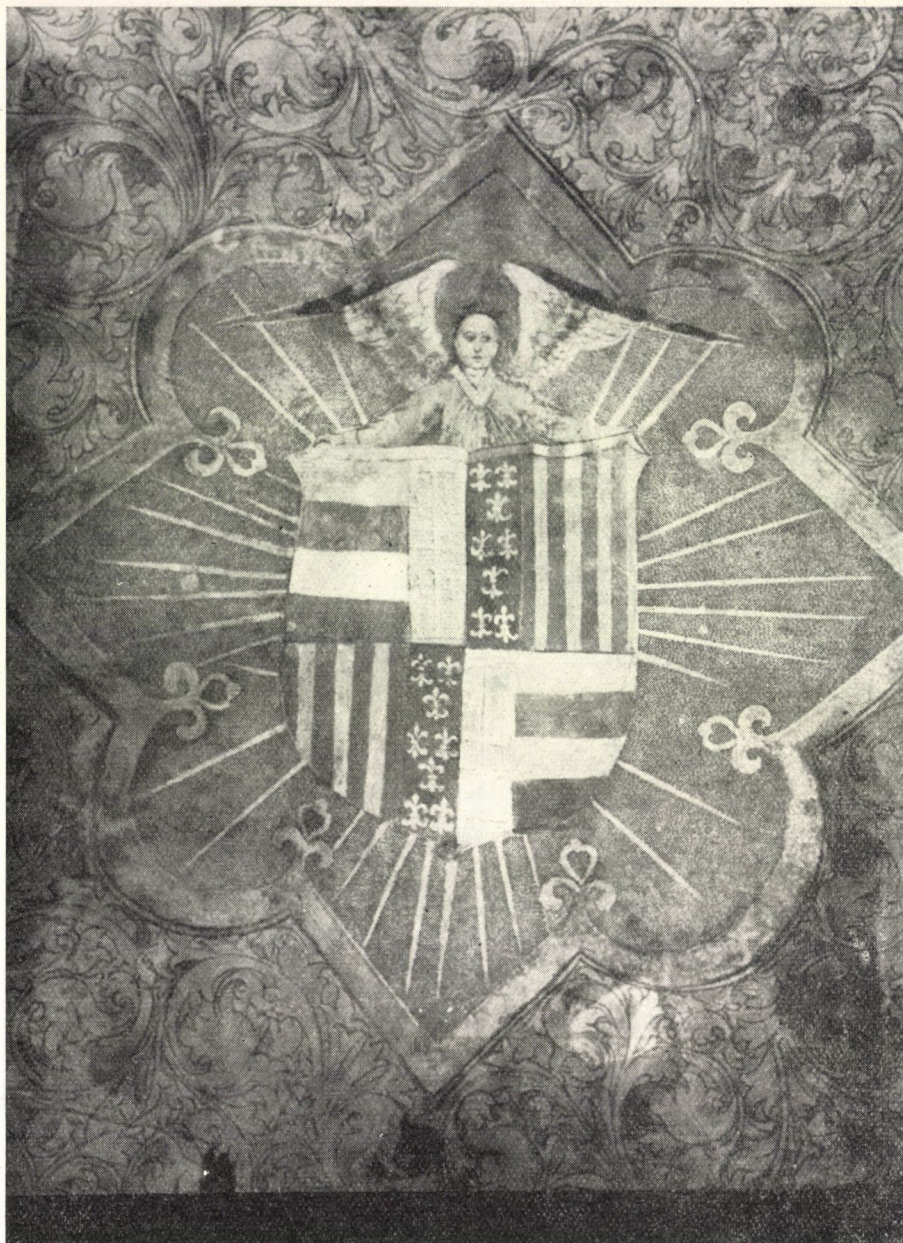


lembe vesszük, hogy Corvin Jánosnak több bányája, birtoka, majorsága volt Besztercebányán, amelyektől Mátyás halála után, rövid néhány év alatt megvált. Mindenesetre tény, hogy besztercebányai háza — amelyet kamaraudvar néven emlegettek — legkésőbb 1495-ben Thurzó János tulajdonába került. Thurzó János 1475 körül került kapcsolatba a bányavárosokkal s fokozatosan tette rá kezét a város legfontosabb bányabirtokaira és házaira. 1495-ben Láng János bányapolgártól, roznyói bírótól 1000 aranyforintért két házat vásárolt a piactéren, közte a 4-es számú házat is, amelynek falai a bemutatott freskókat őrzik.¹⁵ Ez a ház későbbi átépítések során nyerte mai szép sgraffitós, reneszánsz külsejét.

Thurnschwamm János, a Fuggerek besztercebányai factora 1563-ban írott Naplójában mint a középső kamaraházról (Mitterhaus) emlékezik meg róla, amely a „Thurzó és Fugger urak tulajdonában volt”. — Sajnos a falképekről nem történik említés rendszertelen, bár forrásértékű feljegyzéseiben.¹⁶ Összefoglalva tehát: a házra vonatkozólag mindössze annyit tudtunk tisztázni, hogy épületünk a kamaraház néven ismert középkori eredetű házsor egyik tagja, annak a háznak közelségében, amely egy ideig Mátyás, illetve Corvin János tulajdona volt s amelyben Mátyás besztercebányai tartózkodásakor minden bizonnyal lakott. A „Thurzó ház” 1495-ben került Thurzó tulajdonába, előző birtokosa pedig egy Láng nevű bányapolgár volt. Tetszetős feltételezés lenne, a

freskóciklus megrendelőjének Thurzó Jánost tartani, de ebben az esetben semmiképpen nem tudnánk megmagyarázni, hogy öt évvel Mátyás halála után — amikor a ház Thurzó birtokába került — miért festette volna a menyezetre Mátyás címerét, abban a városban, ahol birtokainak egy részét éppen Mátyás fiától, Corvin Jánostól szedte össze. Véleményünk szerint a megrendelő személyét a ház előző tulajdonosában kell keresnünk, aki még Mátyás életében adhatott megbízást a falképek elkészítésére.

Mátyás két ízben is járt Besztercebányán, először 1465-ben, majd már Beatrixszel együtt 1478-ban, ahogy Bonfini leírásából értesülünk: „...a következő évben, mely ezernégyszáz fölött a hetvennyolcadik volt, Pozsonyba ment s ott töltötte a 40 napos böjtöt. Aztán nagy csapat udvari néppel és Beatrixszel együtt, — hogy a hadigondoktól kissé felüdítse lelkét — járta az országot, megsejmelte a jelesebb városokat és helységeket s megmutatta feleségének. Meglátogatják ketten Kassát, Körmöcöt, Zólyomot, meg a bányavidéket. Megnézik az arany és ezüsbányákat, megcsodálják, hogyan bányásszák az aranyat, továbbá az őrlést, kiválasztást és olvasztást, amit még nem láttak”.¹⁷ Ez alkalommal minden bizonynyal a fent említett Ernuszt-féle házban lakott az uralkodó, amely ekkor már saját tulajdona lehetett.¹⁸ Ablakairól a piactérre nyílt kilátás, ahol egy akkor ott álló vásári bódé elcsúfította a város terének összhatását.



9. Besztercebánya címere

1481-ben meg is írja Mátyás a besztercebányai tanácsnak, hogy legutóbbi ott-tartózkodása alkalmával a piactéren éktelenkedő bódét távolítsák el.¹⁹

A freskó keletkezési körülményeivel kapcsolatban csak feltevésekre szorítkozhatunk. Mindenesetre közvetlen közelében készült annak a helynek, ahol Mátyás ott-tartózkodása idején lakott, s megrendelője — nem tudjuk biztosan, Lang János volt-e, vagy valaki más — a címerrel és a pirosruhás férfi alakjával mindenképpen az uralkodóval kapcsolatos mozzanatokra utal ikonográfiai programjában. A későbbi feladatok közé tartozik még tisztázni — amennyiben egyáltalán lehetséges — a megrendelő személyének, a freskósorozat stílusanalógiáinak kérdéseit s esetleg mesterének kilétét is. — A freskó stílusával kapcsolatban röviden csak annyit, hogy analógiáit hiába keressük a korabeli magyarországi freskó vagy táblaképfestészet emlékei között. Koloritja, felfogása és jellege sokkal inkább a miniatűrök világához áll közel,²⁰ bár a szent György jelenet némiképpen az alma-

keréki szent György freskóval rokon. Véleményünk szerint a miniatűrök keretdíszének szerepéhez hasonlóan kell felfognunk a medve és a dudát fújó fiú jelenetét is, jelenlétük csupán dekoratív célokat szolgált s a terem többi ábrázolásával nincsenek mélyebb, programszerű összefüggésben.

A sok felmerült kérdés közül szeretnénk röviden rátérni a terem ikonográfiai problémáira. A nyolc ábrázolás közül — nem számítva az aesopusi jeleneteket s a kerek mező elmosódott, vagy alig látható figuráit — öt teljesen érthető. Egy — Mózes vízfakasztása — a freskó rossz állapota miatt bizonytalan, kettőnek tárgya pedig egyedülálló a kor magyarországi festészetében. Gondolunk itt elsősorban a bejáratnál szemközti főfal szarvas jelenetére, amely helyzeténél fogva is a terem legfontosabb részét foglalja el s nyilvánvalóan a megrendelő a sorozat lényeges és hangsúlyos részének szánta. Sajnos ez a terem legrosszabb állapotban fennmaradt jelenete, amelyen a jogart tartó fiatal férfialak s a hátranéző szarvas kivételé-



10. A róka és a gólya

vel csupán egy-két bizonytalan részlet vehető ki. A nézőt azonnal megragadja a férfialaknak a kompozíció egészétől szinte függetlennek látszó, a képből kifelé tekintő s ezáltal nem a cselekménnyel, hanem a nézővel kapcsolatot tartó figurája. Elegáns köpenye, jogara mindenképpen előkelő társadalmi állású személyre vall. Arca portrészzerű, a terem freskóinak többi alakjával ellentétben egyénített, különös gonddal ábrázolt. Hosszú, vállára omló aranyszínű haja, jellegzetes markáns orra, előreugró álla láttán Bonfini szavai jutnak eszünkbe: „az isteni Mátyás — írja többek között — méltóságos megjelenésű, nagylelkűséget sugárzó... arca piros, haja aranyszínű melynek a sűrű szemöldök, az élénk, sötétlő szemek, a hibátlan orr nem csekély ékességet kölcsönöztek... Előrehajló nyaka, előreugró álla és meglehetősen széles szája volt... homloka azonban csak kevésbé volt széles”.²¹ — A jeleneten kiemelkedő helyet elfoglaló szarvas első pillanatra az Eustachius, illetve a Hubertus legenda történetét juttatja eszünkbe. Mindkét legendánál azonban központi szerepe van a szarvas agancsai között feltűnő keresztnek, amely a besztercebányai freskóról hiányzik. Így tehát más körben kell keresnünk a megoldást s lehetséges, hogy a hátranéző szarvas alakja a magyar szarvaslegendákkal áll kapcsolatban.²² A kutatásnak továbbfolytatása ilyen irányba talán a jelenet közelebbi megértését eredményezheti.

Utoljára hagytuk a másik problematikus képnek, a fán ülő ember ábrázolásának ikonográfiai megoldását. Ez, a magyar freskó és táblaképfestészetben egyaránt ismeretlen jelenet okozta a legtöbb fejtörést a kutatásnak. A jeleneten szembevető fa az európai és keleti népek mítoszaiban egyaránt a természet, az emberi élet, a termékenység szimbóluma.²³ Ha a jelenet konkrétabb jelen-

téstartalmához próbálunk közelebb jutni, a fa körüli alakok jellegzetes szituációit kell megvizsgálni. Ha mellőzzük a fán ülő ember kérdését, s a fa gyökerénél dolgozó figurát vesszük szemügyre, láthatjuk, hogy ruházata, az oldalán hordott bőrtáska s munkaszerszámai egy középkori bányász jellegzetes kellékei. A véső és kalapács használatára vonatkozóan forrásaink elárulják, hogy ezek voltak még a XIV. sz.-ban is pl. Selmechányán, a bányászok csaknem kizárólagos munkaeszközei.²⁴ A jelenet megoldását így eleve a bányászattal kapcsolatos körben kell keresnünk. Így jutottunk el egy, a bányászat képzőművészeti vonatkozásait tárgyaló munka révén Dániel próféta alakjához és legendájához, akinek speciális bányászati vonatkozású kultusza a jelenet megoldásához segített.²⁵

Dániel prófétának, a Biblia negyedik nagy prófétájának mitikus alakja igen népszerű a keresztény művészetben. Az időszámítás előtt 165-ben kompilált Dániel-könyve alapján Dániel történetének több mozzanata már az ókeresztény művészet kedvelt szimbólumai közé tartozott. Életének legendás jelenetei mellett ábrázolták álomfejtéseit, valamint apokaliptikus látomásait is.²⁶ Történetének nagy része helyett kapott a Vulgataban. Van azután Dániel történetének egy kevésbé ismert részlete is. A XV–XVI. sz.-ban számos bányavárosban mint védőszentet tisztelték, talán annak a hasonlatnak a nyomán, amelyet az oroszlanbarlang szája és egy bányabejárat között véltek felfedezni.²⁷ A bányafolklór kutatások Dániel tiszteletének számos nyomát mutatták ki, különösen Tirolban és Svájcban, de Csehországban, s a Feketeerdő környékén is. Tiszteletére jellemző például a Freibergi templom Aranykapujának Dániel szobra, (Freiberg nagy bányászati központ volt) vagy az a tény,



11. A bányászoltár hátoldalának részlete a Dániel-legendával. Annaberg

hogy a márványbányáiról híres Carrara városa védőszentjeként tisztelte őt. A bányavárosokban kialakult Dániel-legendának egyik változata, az annabergi bányászat alapításának mondája röviden így hangzik: Élt a faluban egy bányász, Daniel Knappe volt a neve. Álmában megjelent egy angyal és így szólt: Menj reggel az erdőbe, ott emelkedik egy magas fenyő, melynek ágai között egy arany tojásokkal telt fészket fogsz találni. Következő reggel elment az erdőbe, de a fészket nem találta meg. Ekkor egy ággal a fa gyökerénél kezdett kutatni s gazdag ezüstlelőhelyet talált. Számosan gyűltek köréje s nemsokára új bányaváros emelkedett ezen a helyen.²⁸ A legendának Dániel prófétához való kapcsolatát nemcsak a név, hanem az álommotívum is jelzi (Dan. 4. 7–12.). Az annabergi alapítómonda képzőművészeti ábrázolását az 1521-ben emelt annabergi bányászoltár hátoldalán Hans Hesse felsőszász festő festette meg. A kultúrtörténeti érdekességű középkép bal hátsó mezőjében a fára mászó és már a fa ágai között levő Dánielt, a feléje szálló angyalt s a fa lábánál álló bányászt láthatjuk.²⁹ (11. kép.)

A Dániel legendát Johannes Mathesius XVI. sz-i joachimsthalai prédikátor harmadik prédikációjában már erősen racionális kritikával említi. Elmondja, hogy a bányászok Dánielt magát is bányásznak tartották, majd tanulságként: egy bányász használja a szokásos szerszámait s ne keressen ércet a fán.³⁰ A különböző változatokban ismert legenda alapja röviden összefoglalva a következő: Daniel próféta egy álma után egy fa ágai között aranytojást keres a fészekben, nem ismerve fel álmának lényegét, hogy érlelőhelyet kell találnia a fa gyökerénél. Megjelenik egy angyal, aki a helyes útra vezeti: kemény munkával kell az ércet elérni. Dániel álma jól végződik, s a prófeta a bányászok tanítómesztere lesz.³¹ Besztercebányai jelenetünk a legenda egyik

legkorábbi ábrázolása. Dániel a fa tetején ül — fiatal, szakálltalan férfi, mint ahogy általában a Dániel ikonográfiában ismeretes — az angyal a földre mutat, ahol egy bányász már az érc felszínre hozásán fáradozik. A jelenet analógiája a mintegy 100 évvel későbbi, de ikonográfiaileg lényegében hasonló jelenet a bécsi *Speculum metallorum* c. codexből. (12. kép.) Dániel itt is a fa ágai között ül, a felhők közül közeledő angyal a földre mutat, ahol a félkörben kiásott ércdarabok jelzik az új lelőhelyet.

A besztercebányai Dániel legenda jelenete tehát egy korai és jellegzetes példája a bányavárosokban elterjedt Dániel kultuszának, amely a középkori vallásos szemlélet és a gyakorlati élet motívumainak keveredését mutatja. A népszerű prófétának a bányavárosokban kialakult, a bányászok munkájához közvetlenül kapcsolódó története lényegében mindennapi életüknek alapvető problémájáról, az új érlelőhelyek felkutatásáról beszél legendás formában. Ilyen értelemben a besztercebányai freskó XV. sz.-i régi magyarországi emlékanyagunkban egyedülálló érdekességű, s a megrendelő társadalmi hovatartozásának kérdéséhez is biztosabb támaszpontot nyújt.

A freskóciklus szelleme, stílusa a késő gótika és a reneszánsz összefonódását mutatja. A késő gótika oldódása nemcsak az emberábrázolások új felfogása, új stílus jelentkezése révén figyelhető meg, hanem a freskók tematiká-



12. A Dániel-legendá ábrázolása a „Speculum metallorum” c. codexből. 1575 körül, Bécs, Bibl. Nat.

jában is. A polgári vallásos mítosz mellett az antik irodalom ismeretéből fakadó aesopuszi állatmese kedves figurái is megtalálhatók rajta. A humanizmus szelleme ébredszik a besztercebányai falkép sorozaton, jól illusztrálva azt, hogy a humanizmus nemcsak udvari környezetben, hanem a városi polgárság körében is terjedt.³² Nem tudjuk, hogy a megrendelő humanista műveltsége eredményezte-e az állatfigurák jelenlétét, vagy a freskóciklus mesterének humanista iskolázottsága jóvoltából bújtak-e meg az ornamentika hajladozó indái között; mindenestre a polgári humanizmus és a polgári vallásosság összefonódásának érdekes képzőművészeti vetületével találkozunk a Thurzó ház falain.

A fán ülő ember jelentésének megoldása a többi ábrázolás közelebbi megértését is lehetővé teszi. Az ablaknál levő Borbála képpel nincs különösebb problémánk. A XV. sz. egyik legnépszerűbb női szentje nemcsak a tűzerek és puskaporgyártók, hanem a bányászok védőszentje is volt, s így különös tisztelete érthető abban a bányavárosban, amely legszebb freskójában oly nagy szerepet juttat a bányászat védőszentjeinek. Ugyanez okból a város 1502-ben emelt oltárának is névadó szentje lett. A bányavárosokban rendkívül nagy mértékben elterjedt tiszteletének jellemző példája a bányászok által alapított gyönyörű késő gótikus Kutna Hora-i szent Borbála templom is.³³ A Borbála ábrázolása mellett érthetőbbé válik Zsuzsanna és a vének jelenete is, amely nehezen volt beleilleszthető a terem ikonográfiai programjába. A Zsuzsanna és a vének históriája a Dániel legendákhoz kapcsolódó népszerű történet,³⁵ amelyben az igazságtalanul megrágalmazott Zsuzsannának Dániel bölcsessége szolgáltat igazságot. Érthető tehát, hogy abban a teremben, ahol a védőszentként tisztelt Dániel legendája oly nagy

szerephez jut — felmerül jellegzetes és közismert történetek egy másik motívuma is. A Zsuzsanna jelenet így a Dániel-jelenettel van szoros szellemi összefüggésben. Felfogása és ábrázolásmódja ugyanakkor a keresztény morális tartalomtól független életvidám, reneszánsz atmoszférát sugároz. A keresztény szimbólika szellemét mégis jelenvalónak érezzük a teremben: Zsuzsanna története ugyanis az Újszövetséggel való összefüggésben jelentheti az Utolsó Ítéletet is (Dániel igazságos ítéletével tartalmi kapcsolatban) s ez az ábrázolás éppen a szemközti falon foglal helyet.³⁵ Dániel személye a korakeresztény szimbolikában a bajból és a veszélyből való megmenekülést is példázza, s ehhez a gondolatkörhöz több más képet is kapcsolódik; többek között Mózes vízfakasztásának jelenete, ezt pedig feltehetően a Zsuzsannát megelőző részen találjuk.³⁶ A Dániel legenda jelenete el van ugyan választva egy keskeny sávval a szent Györgytől, de vajon nincs-e valami kapcsolat a zsidó és keresztény legendákör két sárkányt ölő hőse, a babiloni sárkányt elpusztító Dániel s a sárkányt lovagi küzdelemben legyőző szent György között.³⁷

Nem akarjuk a teremre vonatkozó s a keresztény szimbólika bő tárházából merített feltevéseket tovább szaporítani, de elgondolkoztató, hogy az okosság és igazság legendás bibliai hősenek, Dánielnek történetéből vett jelenetek, valamint a keresztény lovagot és a megtérést szimbolizáló kompozíciók annak a királynak a címere alatt helyezkednek el, akit már a magakorában is a keresztény hit oltalmazójának — *vindex Christiani nominis et fidei propugnator* — az igazságos bírónak és a keresztény lovag példaképének tartottak.³⁸

Lajta Edit

JEGYZETEK

¹ A restaurálást Massányi Dezső festő végezte. A restaurálásról lásd: K. Chudomelka, *Pamiatky a Muzeá VIII.* (1959). 84–89.

² A címerekre vonatkozóan: Csánki D.: *Az új magyar és ügynevezett közös címerekről. Századok (L.)* (1916) 2, 9, 11; Berkovits I.: *Magyarországi Corvinák.* Bp. 1962. c. kötetében előfordul ugyanez a címer többek között Attavante Chrysostomus codexében, valamint a Hieronymus Comentiariiben. Számos példáját találtuk az A. de Hevesy „*La Bibliothéque du Roi Matthias Corvin.*” (Paris, 1923) c. kötetében publikált Corvinákban is.

³ A mese Phaedrus átköltésében így hangzik:

Senkit se bánts; de ha bárki vétett ellened,
Büntesd hasonló jog szerint; így int mesém.
A golyát egyszer a róka ebédre hívta meg
S lapos táblán levest rakott elé, melyet
Sehogysa bírt megenni az éhező madár
Később a ravaszt a golya vendégelte meg
S palackban volt az étel, melybe a csőr befért:
A golya jóllakott, a róka éhezett.
És míg a rászédett vendég a telt edény
Nyakát nyaldosta, ám hozzá nem férhetett,
Azt mondják, így beszélt a költőző madár:
„Saját példáját bárki nyugodtan tölje el”.

(Weöres Sándor fordítása)

⁴ Aesopusi ábrázolásokat az európai falfestészetben már a XIII. században is találunk, ekkor inkább a középkori állatmesékkel összefüggésben. Vö. Krems, Pfarrhof falképei. Österreichische Kunsttopographie I. Die Denkmäler des politischen Bezirkes Krems Wien; 1907. 234.

⁵ Balogh J.: *Az erdélyi renaissance.* Kolozsvár, 1943. 115, 117; Rexa D.: *Az árjai vár falképei.* Székesfehérvár, 1912; Radocsy D.: *A gogánváraljai festett famennyezet lengyel rokonsága.* MTA Közleményei. Bp. 1951. 61–65. — A növényi ornamentikával díszített világi épületek igen gyakoriak különösen Dél-Tirolban, ahol a XV–XVI. századforduló korából számos szép példáját találjuk. (J. Weingartner: *Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter.* Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. V. (1928) 1–64.

⁶ A város részletes monográfiáját Jurkovich Emil írta meg. Kéziratoss példány: *Besztercebánya szabad királyi város monográfiája* címen a Széchényi Könyvtárban. Fol. 1930. (1922). — Péch A.: *Alsó-Magyarország bányaművelésének története.* Bp. 1884. 10–11;

Ipolyi A.: *Besztercebánya városa műveltségtörténeti vázlata.* Bp. 1874. 17.

⁷ Péch: i. m. 37–38.

⁸ Demkó K.: *A Felső-Magyarországi városok életéről a XV–XVII. században.* Bp. 1890. 24.

⁹ Péch: i. m. 64; Madzsar I.: *Ernusz János és háza Budán. Századok LII.* (1918). 70; Zivuska J.: *A besztercebányai M. Kir. erdőgazgatóság régi okiratainak tartalomjegyzéke.* Besztercebánya, 1906. 11.

¹⁰ Madzsar I. i. m. 67.: „a besztercebányai ezüst és rézbányákat pedig Ernusz Zsigmond 1493. panaszlevele szerint erőszakosan vette el tőlük Mátyás és Corvin Jánosnak adományozta...”; Schönherr Gy.: *Hunyadi Corvin János.* Bp. 1894. 205.

¹¹ Wenzel G.: *Magyarország bányászatának kritikai története.* Bp. 1880. 164.; Jurkovich E. i. m. 56. Nem foglal állást, csak megemlíti, hogy „az Ernusz családtól szerezte meg e vagyont — részben vagy egészben — Hunyadi Mátyás törvénytelen fia, Corvin János számára”.

¹² Csontos J.: *Városaink Mátyás korában.* Sárospatak, 1893. 17.: „Aki (Corvin János) azonban már 1490. oct. 9.-én kelt levelének tanúsága szerint nemcsak besztercebányai házát, hanem összes bányáit és nagybirtokait Thurzó János krakkói polgármesternek és fiának, Györgynek véglegesen eladta.”

¹³ Zivuska J. i. m. 69. 12 pont. II. Ulászló király megerősítő levele.

¹⁴ Jurkovich i. m. 57.; Péch i. m. 74.: „a bányákhoz tartoztak: Besztercebányán egy lakóház, ezenkívül 4 falu, 2 falunak fele része és egy majorság”.

¹⁵ Jurkovich: i. m. 56.; Zivuska: i. m. 70.; Jurkovich E.: *Besztercebánya és vidékének kalauza.* Besztercebánya, é. n. 58.

¹⁶ A Napló az első összefüggő írott emlék, amely Besztercebányára vonatkozik. Először J. Chr. Engel adta ki *Geschichte des Ungarischen Reichs und Nebenländer* c. művében 1797-ben. A szöveg több későbbi kéziratban is fennmaradt. Magyar fordításban kiadta Zivuska J. idézett művében: „Kivonat a besztercebányai középső (kamera) ház történetéből sok más egyebekkel együtt, amik a magyar királyságban történtek. Írta: Thurnschwamb János, a Fugger urak besztercei mindenese 1563 esztendőben.” — Thurnschwamb nevét többféleképpen írják, másképpen Hans Dernschwam néven is előfordul a szakirodalomban. Vö. J. Kachelmann: *Geschich-*

ten der ungarischen Bergstädte und ihrer Umgebung. Schemnitz, 1853. 80.

¹⁷ Bonfini: Mátyás király. Bp. 1959. 241. — Geréb László fordítása.

¹⁸ Jurkovich: i. m. 57; Jurkovich E.: Besztercebánya múltjából. Besztercebánya, 1906. 60.

¹⁹ Teleki J.: Hunyadiak kora Magyarországon. Pest, 1856. V. 70.; Ipolyi i. m. 82.; Jurkovich: Besztercebánya múltjából. i. m. 61.

²⁰ Pl. Furtmeyer Harburgban levő, ószövegségi jeleneteket ábrázoló miniatúráinak megnyúlt, kecses asszonyalakjai rendkívül emlékeztetnek a Zsuzsanna jelenet távozó nőalakjára. A miniatúra 1468–70 között készült. Mestere ismerte az osztrák miniatúra művészet eredményeit, valamint Martinus Opifex munkásságát. Lásd: A. Stange: Deutsche Malerei der Gotik. Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500. München, 1960. 165. kép.

²¹ Balogh J.: Mátyás király ikonográfiája. Mátyás emlékkönyv. Bp. 1940. 437–438. Ugyanitt Mátyás hiteles arcképeinek felsorolása. Besztercebányai freskónkon a Mátyásnak vélt személy — ellentétben a szokásos Mátyás ikonográfiával — szemben, en face tekint a nézőre. Arca fiatalos, gyengéden ábrázolt, a festő az orron kívül nem az arc jellegzetesen markáns vonásait hangsúlyozza. Ez a felfogás talán a freskó mesterének egyébként is líraibb előadás módja miatt jut ki-fejezésre a piros köpenyes férfigalakon.

²² Dömötör T.: Árpádházi Imre herceg és a csodaszarvas monda. Filológiai Közöny. IV. (1958) 317–323. U. i. a szarvaslegendákkal kapcsolatos bibliográfia.

²³ M. Lurker: Der Baum in Glauben und Kunst. Baden-Baden; 1960; O. Schmitt, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte II., Stuttgart, 1948., 63–71.

²⁴ Péch i. m. 385.

²⁵ E kérdésekkel foglalkozik G. Heilfurth, Marburg an der Lahn-i egyetemi tanár a következő munkákban: Der Bergmannsheilige Daniel. Zeitschrift für Volkskunde. I. (1953). 247–259.; Ua.: St. Daniel im Bergbau. Wien, 1955. bibliográfiával; ua. Die Bergmännische Danielverehrung im Licht jüngster Funde von der Slowakei

bis Burgund. Der Anschnitt XV. (1963). 3–20. Két erre vonatkozó cikkét: Neue Daten zur Bergmännischen Danielverehrung. Hessische. Bl. für Volkskunde 49/50. Giessen 1958 és Die Danielgestalt in der bergmännischen Bildüberlieferung. Der Anschnitt X. 1958, sajnos nem volt alkalmam áttekinteni.

²⁶ K. Künstle: Ikonographie der christlichen Kunst I. Freiburg im Breisgau, 1928. 308; L. Réau: Iconographie de l'art chrétien II. Paris 1957. 390–392.

²⁷ Reallexikon... III. köt. Stuttgart 1954. 1045.

²⁸ G. Heilfurth: St. Daniel im Bergbau. 15.

²⁹ W. Lange: Die Annakirche zu Annaberg. Berlin 1954. 28.

³⁰ Heilfurth: i. m. 18–23. Ebből származhatott a 17. század elején a német közmondás: „Man soll nicht Erz suchen auf den Bäumen!” uo. 32.

³¹ Heilfurth: i. m. 34. A 15–16. sz. fordulóján az első nyomtatott Bergbausekunde-ban párbeszéd formájában Daniel mint bányászati tanácsadó szerepel.

³² Kardos T.: A magyarországi humanizmus kora. Bp. 1955. 203.

³³ L. Réau: i. m. III. Paris 1958. 169.

³⁴ L. Réau: i. m. II. Paris 1956. 393–395; K. Künstle: i. m. I. 302; R. van Marle: Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance I. La Haye, 1931. 509–510.

³⁵ Reallexikon... III. 1036.

³⁶ Reallexikon... III. 1036.

³⁷ A szent György ikonográfiára vonatkozóan: O. von Taube: Zur Ikonographie St. Georges in der italienischen Kunst. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. V. 1911, 186–204; Balogh J.: A magyarországi szent György ábrázolások forrásai. Archeológiai Értesítő, 1929, 134–156; P. Deschamps: La Légende de saint Georges et les combats de croisés dans les peintures murales du moyen âge. Monuments Piot. XLIV. (1950), 109–123.

³⁸ Császár M.: A magyar művelődés a 15. században. Antonio Bonfini Rerum Hungaricarum Decades-ének alapján. Bp. 1902. 132–134, 162.

— A tanulmány fényképeit Bánó Endre készítette.

Az 1960/61-ben Bredában és Ghentben rendezett kiállítás a németalföldi tájképfestészetnek egy igen érdekes és problematikus átmeneti korszakára hívta fel a figyelmet.¹ A kiállított alkotások nagyszerűen érzékeltették azt a sokrétű fejlődést, amely a XVII. sz.-i nagy betetőzést megelőzte: a realista és idealista, illetve a hagyományokat őrző és az italianizáló irányok antagonizmusán belüli különféle művészi törekvéseket és azok összefonódását a XVI. sz. második felében és a XVII. sz. első évtizedeiben.

Ebben az átmeneti korszakban a XVII. sz.-i fejlődés szempontjából fontos szerepet töltöttek be a bruegeli hagyományokhoz kapcsolódó mesterek: megőrizték, részben továbbfejlesztették és a hollandok számára közvetítették a flamand realizmus művészi eredményeit. A szorosabb értelemben vett tanítványok és követők táborára nem volt nagy, azonban sok olyan mester, elsősorban tájképfestő, működött ebben a korszakban, akik hosszabb vagy rövidebb ideig a bruegeli művészet hatása alá kerültek. A XVI. sz.-i németalföldi művészet egészét átható italianizáló áramlat aránylag a tájképfestészetet érintette a legkevésbé, így a nemzeti hagyományok ennek a műfajnak a keretén belül élhettek tovább viszonylag a legszabadabban. Jórészt ennek tudható be, hogy Bruegel művei közül éppen a tájképei gyakorolták a legnagyobb hatást a kortársakra és az utánuk következő művészgenerációkra.

Karel van Mander festészetről írt tankölteményének a tájképről szóló fejezetében — az olaszok mellett — Bruegel festményeit és metszeteit említi példaképként.² Főleg a metszeteknek volt nagy szerepük Bruegel kompozícióinak szélesebb körű megismerése és hatása szempontjából. A Hieronymus Cock kiadásában megjelent ún. „Nagy tájképek” sorozata a panorámaszerű hegyi tájkompozíciók fejlődésére volt befolyással, elsősorban az antwerpeni mesterek körében. Ezt a képtípust fejlesztette tovább Jan Brueghel a természet valóságghú-romanitikus felfogásában, Joos de Momper a táj heroikus pártosának szellemében és Tobias Verhaeght a felszíni formák bizarrságának és fantasztikumának kihangsúlyozásával. Az intímebb hangulatú, kisebb tájegységet magában foglaló képtípusok inkább a Hollandiában élő flamand mesterek (Jacques és Roeland Savery, Hans Bol, Jacob és Abel Grimmer valamint Vinckeboons) körében váltak népszerűvé. Ők Bruegel egy-egy kompozíciójának részletét, illetőleg az ún. „Kis tájképek” című rajzszorozatot kompozícióit tekintették elsősorban mintaképül.

Bruegel művészetének hatása igen izgalmas és még sok kutatást igénylő probléma. Különösen sok feladatot vár itt a rajzkutatásra, mivel a Bruegeltől Rubensig terjedő időszakban működő tájképfestők rajzművészetéről különösen hiányosak az ismereteink. A rajzgyűjteményekben még igen gazdag — jórészt ismeretlen — anyag lappang, amelynek rendszeres feldolgozása és publikálása nemcsak az egyes mesterek művészetével kapcsolatos kérdések tisztázásához segíthetne hozzá, hanem az egész korszak művészeti összképét is gazdagítaná. E feladatokat szem előtt tartva a budapesti Szépművészeti Múzeum németalföldi rajzanyagából azoknak a mestereknek

— jórészt újonnan meghatározott — rajzait publikáljuk, akiknek művészetében a bruegeli hagyományok továbbélése kimutatható.

Bruegel követői közt tartják számon a stuttgarti vázlatkönyv ismeretlen mesterét, „Anonymus Fabriczy”-t, aki olyan szorosan kapcsolódik Bruegelhoz, hogy néhány rajzát sokáig a nagy mester művének tulajdonították.³ A Mattheus Brillel és Georges Bobával azonosítani próbált, rejtélyes mesternek a stuttgarti lapokon kívül csak igen kevés rajza ismeretes. Annál öröndetesebb, hogy oeuvre-jét a budapesti és a lipcei múzeum anyagából három új rajzzal gyarapíthatjuk.

Az egyik budapesti lapon magaslatra épült, dombokkal körülvett olasz városka látható; a rajz jobb felső sarkában levő felirat szerint egy bizonyos „Sant Lorenzo”. (1. kép.)⁴ A rajzon kitűnő jellemző erővel az ellentétet hangsúlyozta ki a mester, amelyet az enyhe hajlatú, szelíd, dombos táj és a tektonikus felépítésű, plasztikus háztömeg látványa nyújt. A szorosan összetömörülő, simafalú, kubisztikus jellegű házak csoportja egyszerű mértani testekből szerkesztett, logikus konstrukcióként hat a tájban. A dombok és buckák enyhe hajlataival szemben a városka házainak egyenes vonalai, sima felületei és az egész együttes töredezett sziluettjének merevsége, szabályossága még jobban kihangsúlyozódik. Az árnyékot finom párhuzamos vonalkázás, a házak napsütötte oldalait pedig vékony, sokszor szaggatott vonallal körülhatárolt nyugodt, fehér felületek jelzik. A jobb oldali dombtető és fecsoport körvonalai szakadozottak, elmosódtak, jól érzékeltetik a fény hatására vibrálóvá vált táj látványát. A stuttgarti rajzok között számos olyan lapot találunk, amely a táj- és a városképi részeknek ugyanezeket a stílusjegyeit mutatja. (2. kép.)⁵ A budapesti rajz ezekkel egy időben, a mester itáliai útja során, 1570 körül keletkezhetett.

A másik, olasz tájat ábrázoló budapesti rajzon az egész tájat erős fény árasztja el, árnyék alig látszik. (3. kép.)⁶ Az előbbi, hangsúlyozottan tektonikus felépítésű kompozícióval szemben itt az egymásba folyó, nehezen áttekinthető, gazdag felszíni formák szövevényessége uralkodik. A hegyoldalakon levő és a völgyekben megbújt házak nem hatnak a tájtól annyira különálló, ellentétes jellegű objektumként, mint az előző alkotáson, hanem inkább belesimulnak a környezetbe. Az előtér egészen változatosan jelzett, mint a stuttgarti vázlatkönyv „S. Spirito az Angyalvárral” és a „Kilátás az épülő Szt. Péter templommal” c. lapjain,⁷ és a háttérre is csak a távoli hegyvonulat vékony körvonalautal. Az ismeretlen mester a veduták és a tágas panorámák ábrázolásánál igen gyakran csak a középtérrel dolgozta ki, az egyes motívumok ugyanis a középtér távlatában rendeződnek olyan, egymással összeolvadó, változatos látvánnyá, amely festői hatású ábrázolásra különösen alkalmas. Ez is azt bizonyítja, hogy e rajzok megalkotásánál sokkal kevésbé ösztönözte tárgyi-topográfiai érdeklődés, mint legfőbb kortársait. Egy táj vagy városrész ábrázolásánál úgy választotta meg a nézőpontot, hogy a látvány minél érdekesebb, jellemzőbb és festőibb legyen. Nincsenek merev kompozíciós skémái, ezért hatnak rajzai mindig közvetlennek és természetesenek.

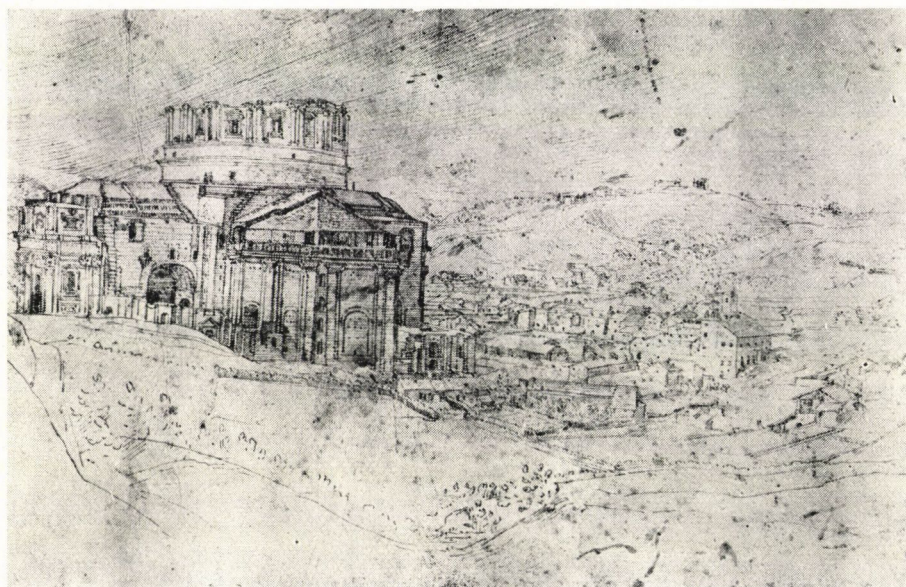


1. „Anonymus Fabriczy”:
Olasz város. Budapest,
Szépművészeti Múzeum

A harmadik rajz a lipcei Múzeum grafikai gyűjteményében Hieronymus Cock műveként szerepel. (4. kép.)⁸ Csaknem minden részében megegyezik a stuttgarti gyűjtemény S. Vallier-t ábrázoló lapjával. (5. kép.)⁹ A rajz jobb felső sarkában levő írás ortográfiailag hasonlít az „Anonymus Fabriczy” művein előforduló feliratokhoz.¹⁰ A lipcsi példány semmivel sem gyengébb minőségű a stuttgartinál, sőt — amennyire a fénykép alapján meg lehet ítélni — amannál még lendületesebb és vonzóbb alkotás. Ilyenformán tehát két saját kezű rajzról van szó, az egyik példány talán rézmetszethez készült előképként. A két budapesti rajzzal szemben a lipcei megoldása a részletesebb, az előtér és a háttér is gondosan kidolgozott, és — akárcsak a mester két berlini lapja¹¹ — különösen sok rokonzást mutat Bruegel rajzstílusával, leginkább a korai, 1552–53-ból való munkákkal.¹² „Anonymus Fabriczy” a kompozíció felépítésében, a tér folyamatosságának az ábrázolásában és a

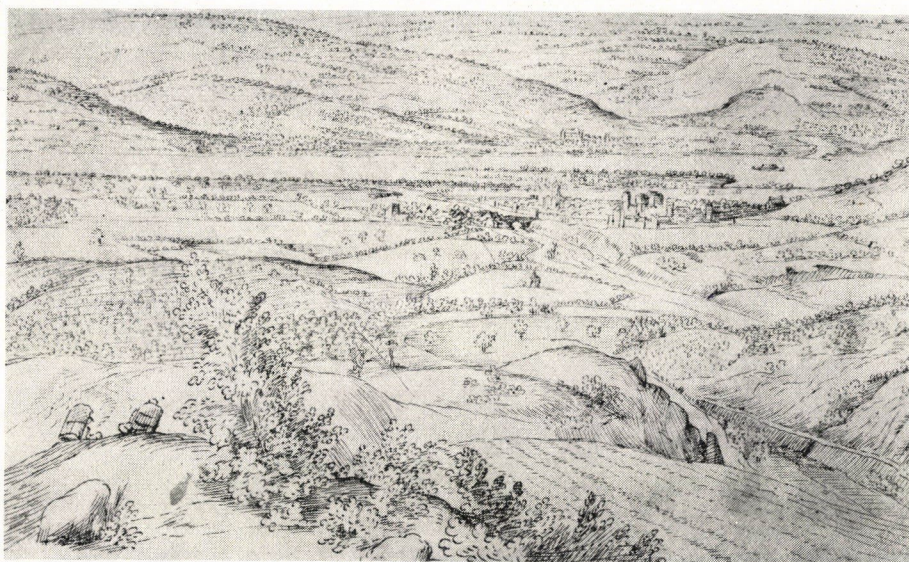
légperspektíva alkalmazásában a bruegeli példákat igyekezett követni. Elleste azokat a finom rajzi megoldásokat, amellyel a levegőt és a napfényt sikerült érzékeltetnie; ehhez különösen jó érzéke volt, és erre mindig igen nagy gondot fordított. Az érzékeny, finom körvonalak, a növényzet leveleinél az egymásba kapcsolódó kis félkörívek alkalmazása és a párhuzamosokkal való sátozás Bruegel műveinek beható ismeretét és hatását bizonyítja. A rajzaik között mutatkozó hasonlóság mindenek ellenére csak felszínes, és nem kisebbíti azt a különbséget, amely „Anonymus Fabriczy” idilli hangulatú, leíró jellegű tájképei és Bruegelnek a természet vitalitását kifejező, zseniális alkotásai között érződik. A művészi teremtőerő és fantázia nem volt erős oldala az ismeretlen mesternek, ezért is vonzódott a vedutákhoz, a természeti környezetben ábrázolt, konkrét városképekhez.

Érdekes, hogy a francia- és olaszországi útja során készített városábrázolásokban egy Bruegelnél idősebb



2. „Anonymus Fabriczy”: Az
újjáépülő Szt. Péter templom
és környéke Rómában.
Stuttgart, Staatsgalerie

3. „Anonymus Fabriczy”:
Olasz táj. Budapest,
Szépművészeti Múzeum



4. „Anonymus Fabriczy,,: St.
Vallier a Rajnánál. Leipzig,
Museum der bildenden Künste



5. „Anonymus Fabriczy”: St.
Vallier a Rajnánál, Stuttgart,
Staatsgalerie



6. Peter van der Borch: Jákob utazása Józsefhez Egyiptomba. Budapest, Szépművészeti Múzeum

generációhoz tartozó mester, Heemskerck hatása is megmutatkozik. Jóllehet a két művész érdeklődése és felfogása eltér egymástól — Heemskerck itáliai rajzait ugyanis elsősorban tárgyi-archeológiai érdeklődése inspirálta — a veduták ábrázolásánál olyan kompozíciós és rajzbeli hasonlóság látható, amely bizonyos művészi kapcsolatok feltételez. „Anonymus Fabriczy” feltétlenül ismerhette Heemskerck olaszországi vázlatait, ezekből sajátíthatta el az elő- és háttér szkematikus jelzését,¹³ az építészeti együttesek precíz, finom rajzát, a helyenként szaggatott körvonalak alkalmazását és a növényzet ábrázolásának dekoratív szerepét az épületek körül.¹⁴ Hasonlóság mutatkozik a vedutáknál a nézőpont megválasztásában is, amennyiben mindketten az előtérben oldalt gyakran ábrázoltak egy-egy építészeti objektumot,¹⁵ vagy annak részletét, hogy a középtéri látkép távlatát még jobban kihangsúlyozzák, a képkivágás festői jellegét fokozzák és az ábrázolásszemlélejt közelebbi kapcsolatba hozzák a megörökített látvánnyal. „Anonymus Fabriczy” tehát kora legjobb flamand és holland művészi eredményeihez kapcsolódott.

Bruegel kevésbé ismert epigonjai közé tartozott *Peter van der Borch*, aki mint rézkarcoló és illusztrátor



7. Peter van der Borch: Jákob utazása Józsefhez Egyiptomba. Rézkarc

Antwerpenben dolgozott, főként Plantin számára. Bruegel hatása falusi mulatságokat és a vidéki életből vett egyéb jeleneteket ábrázoló műveiben jut a legvilágosabban kifejezésre. Illusztrátori munkássága csúcspontjaként a bibliához készített kompozícióit említi a szakirodalom.¹⁶ Az ó- és újtestamentum történeteit többnyire változatos tájképi környezetben ábrázolta, sziklás hegyek és kanyargó folyók előtérben. A tájképi részek Bruegel és Hieronymus Cock hatásáról tanúskodnak: nem közelítik meg Bruegel tájkompozícióinak nagyszerűségét, monumentalitását, elemi erejét, Cockéinál viszont egy-ségesebbek, áttekinthetőbbek. A bibliai illusztráció-sorozat egyik rézkarcának előrajza a budapesti Szépművészeti Múzeumban található. (6. kép.)¹⁷ Eddig Paul Bril köréhez tartozó mester műveként szerepelt; meghatározásunkat az Albertinában talált rézkarcsorozatra alapozzuk. A lap a Genesisben leírt Jákob-történetnek azt a jelenetét ábrázolja, amikor Jákob házanépével együtt Egyiptomba utazik József meglátogatására. (Genesis 46.)

A tükörképes rézkarc¹⁸ minden lényeges részletében megegyezik a rajzzal, csak a háttér lett még változatosabb és élénkebb néhány további staffage alak ábrázolásával. (7. kép.) A kompozíció jobb oldalán emelkedő, sziklás hegy és a balra nyíló messzi kilátás a kanyargó folyóval és a háttér zeglúgos sziklacsúcaival Bruegel „Szt. Jeromos a pusztában”, „Folyóparti táj Psychével és Merkurral” c. rézmetszeteinek és a nyílvadászatot ábrázoló rézkarcának kompozícióival rokon.¹⁹ A felszíni formák részletrajzában, a satírozás módszerében Peter van der Borch szintén mesterét követi, a növényzet és az alakok ábrázolásában viszont Hieronymus Cock hatása érvényesül.²⁰ A rajz, Peter van der Borch bibliai rézkarc-illusztrációinak keletkezési ideje alapján, az 1585 előtti évekre tehető.

Friedländer Bruegel sajátkezü művének tartotta a budapesti Szépművészeti Múzeum Esterházy gyűjteményéből származó, folyóparti tájat ábrázoló rajzát. (8. kép.)²¹ Ezt az attribúciót igen jogosan Tolnai elvetette.²² A rajz bruegeli motívumokat ábrázol a mester modorában, de kvalitása sokkal gyengébb, mint akárcsak az ismert és nevesebb Bruegel követők hasonló stílusban készült munkái. A csónakok ábrázolása a rajz viszonylag legvonzóbb részlete, a fák rajza azonban merev és modoros: a kis vonásokkal jelzett lombkorona síkszerűnek és élettelennek hat. Az ismeretlen utánzó sem a fa lombzatának dús tömegét, sem mozgását — amelyet Bruegel mindig olyan mesteri módon ábrázolt — nem volt képes érzékeltetni.



8. Pieter Bruegel követője: Folyóparti táj. Budapest, Szépművészeti Múzeum

A rajz témáját, képkivágását és hangulatát tekintve Bruegel „Kis tájképek” c. rajzsorozatának hatását mutatja, rajzmodora azonban inkább a korábbi, panorámaszerű tájképi ábrázolásokból vezethető le. Motivális és — bizonyos mértékig — stílári rokonság fűzi Jan Brueghel folyóparti tájakat ábrázoló rajzaihoz,²³ amelyek feltehetően elveszett Pieter Bruegel-kompozíciókkal függnek össze. A budapesti rajz kompozíciója sokkal jobb kvalitású mesterre vall, mint a rajz egyes részlete, amiből arra lehet következtetni, hogy idegen mintakép alapján — talán egy elveszett Bruegel-kompozíció után — készült.

A legjelentősebb Bruegel-követők közé tartozott Hans Bol, akinek szokványos kompozíciótól eltérő, finom tollrajza található a budapesti Múzeumban. (9. kép.)²⁴ A kisméretű, világos barna tintával készült, helyenként lavírozott rajzot Hoffmann Edith egy ideig olasz mester művének tartotta, majd az ismeretlen XVII. századi németalföldi lapok közé helyezte „Paul Bril köre” megjelöléssel.

A ritkás erdőt ábrázoló rajz tipikus alkotása Hans Bolnak; a térszerkesztés módja a szemet befelé vezető, mély úttal, a fák típusa az egymásba kapcsolódó kis félkörívekkel jelzett lombozattal és a kis, kubisztikus jellegű



9. Hans Bol: Táj vadászokkal. Budapest, Szépművészeti Múzeum



10. Hans Bol: Táj vadászokkal. Stokholm, Perman-gyűjtemény

staffage alakok mind Bol művészetére vallanak. Analógiaként említhetjük a bécsi rajzok közül a „Merkur megöli Argust”²⁵ és a stockholmi Perman-gyűjtemény „Táj vadászokkal” című lapjait. (10. kép.)²⁶ A pesti rajz kompozíciója azonban egyszerűbb és egységesebb ezeknél, és a az enyhe hajlatú dombok és földbuckák kevésbé hatnak kulisszaszerűen. A látvány extenzivitása helyett a művész itt a természeti élmény intenzivításának fokozására törekedett. A hatalmas, gazdag lombzatú fák és az előtéri bokrok gyors, szinte impresszionisztikus jellegű rajzával kitűnően érzékelteti a levelek mozgását, a levegő és a szél

jelenlétét; a lombok közt beszűrődő nap fényfoltjai a táj élénkségét fokozzák.

A táj intim felfogása, a vegetáció életteli ábrázolása és az atmoszférikus jelenségek érzékeltetése Bruegel ún. „Kis tájrajzok” sorozatának hatását bizonyítják. Hans Bol azonban nem szolgai módon utánozta a mester rajzstílusát, inkább műveinek szellemét igyekezett követni, és önállóan használta fel s fejlesztette tovább a bruegeli eredményeket.

A budapesti Szépművészeti Múzeum Esterházy gyűjteményéből származik egy téli tájat ábrázoló, rendkívül



11. Jacques Savery: Téli táj. Budapest, Szépművészeti Múzeum

finom, biszter tollrajz; bal alsó sarkában XIX. sz.-i írás-sal R. Savery neve látható. (11. kép.)²⁷

Az 1600 körül működő mesterek körében olyan köz-kedvelté vált tájképtípus őst Pieter Bruegel téli tájképeiben kell keresnünk, elsősorban a bécsi „Január” és a brüsszeli „Téli táj kocsolyázókkal” című kompozíciókban.²⁸ A táj rálátásos ábrázolása, a szeszélyes rajzú száraz fák és bokrok közt meghúzódo, magastetejű, kis házak motívuma a jellegzetes, bruegeli staffage alakokkal egy évszázadon keresztül szolgált mintaképül a tájképfestőknek. Ezek közt Jacques Saveryt, Denis van Alsloot-t Gillis de Hondcoetert, Hans Bolt, Sebastian Vrancxot, Lucas van Valchenborchot, David Vinckeboont és id. Jan Bruegelt említhetnénk, akik téli tájképeiknél egy-egy bruegeli kompozíciót, illetőleg annak egy-egy részletét választották kiindulópontul, és azt egyrészt a késő-manierista stilstörékvések hatására a dekorativitás irányában, másrészt az egyre erősödő realista tendenciáknak megfelelően fejlesztették tovább. Többnyire kisebb tájrészletet ábrázoltak és az előteret kétoldalt dekoratív fakulisszákkal keretezték. A középtérben csoportosították — általában az átlós irányú komponensek kihangsúlyozásával — a természeti részletekből és építészeti elemekből álló változatosabb motívumokat, a háttér pedig rendszerint a középtér hangsúly nélküli folytatásaként ábrázolták. Lényegében ennek a kompozíciós skémának felel meg a budapesti rajz is, amelynek stílusa Bruegel „Kis tájrajzai”-ban és késői rajzkompozícióiban gyökerezik.²⁹ Bruegel intim hangulatú, kis tájrészletet ábrázoló lapjai, amelyeken a különböző tájképi motívumok szétválaszthatatlan vizuális egységként jelennek meg a napfény és a vibráló levegő érzékletes ábrázolása következtében, különösen nagy hatással voltak az 1600 körül működő mesterekre. A kialakuló, új realista törekvéseknek megfelelően — különösen Északnémetalföldön — a figyelem egyre inkább az egyszerű, mindennapi motívumok, a természet intímabb hangulatú részletei és az atmoszférikus jelenségek felé irányult, amelyeknek első klasszikus típusát Bruegel éppen a „Kis tájrajzok” sorozatában alkotta meg. Míg azonban az ő rajzaival a a vonalnak nincs külön élete és jelentése, a követőknél a rajz dekoratív hangsúlyt kapott, ezáltal módorossá és — bizonyos fokra — személytelenné vált. Ezért okoz különösen nagy nehézséget a követők — finom pontok és vonalak rendszeréből kialakított — rajzaival a mester meghatározása.

A budapesti rajz stílusához a két Savery testvér alkotásai állnak a legközelebb. E két mester rajzainak szétválasztása sok esetben problematikus, mivel Roeland tanítványa volt Jacques-nak, és mindketten készítették rajzokat Bruegel módorában. A budapesti lap esetében azonban elég egyértelműen Jacques Savery-hez vezetnek a szálak: a motívumok, a kompozíció és a részletmegoldások tekintetében a rajz a mesternek a bécsi Albertinában levő „Téli táj” c. művéhez kapcsolódik.³⁰ Különösen szembevető az előtér fantasztikus formájú fáinak és a középtér staffage alakjainak hasonlósága. A két rajz különbségei eltérő technikai megoldásukból adódnak: a bécsi nagyméretű vízfestmény, a budapesti pedig finom kis pontokból és vonalakból kialakított tollrajz. Ezt a rendkívüli elmélyedést és türelmet kívánó rajzstílust láthatjuk „Sziklás táj” c. princetoni és a Lugt gyűjteményben levő „Romos torony” c. rajzán,³¹ valamint rézkarcain is. Grafikai lapjain nem törekedett ugyanis a rézkarc technikájának megfelelő, sajátos művészi hatás elérésére, mivel a rézkarcolást csupán a rajzok sokszorosítására alkalmas technikának tekintette.³² Ennek megfelelően rézkarcain a vonalak ductusa ugyanolyan, mint rajzaival. Két, vadászati jelenetet ábrázoló rézkarc (12. kép)³³ különösen rokon a pesti rajzzal; nemcsak a fatörzsek, füvek, bokrok és a középtéri fák lombozatának részletrajza, hanem a kompozíció típusa, a nézőpont megválasztása és a staffage alakok ábrázolása tekintetében is. A budapesti rajz Jacques Savery-nek Amsterdamban való letelepedése után készülhetett az 1590-es években. Ezt a feltevést egyébként a papír vízjele is megerősíti.³⁴

A bruegeli hagyományokhoz kapcsolódó mesterek közül Jan Brueghel volt a legjelentősebb egyéniség a XVII.



12. Jacques Savery: Táj vadászokkal. Rézkarc

századi németalföldi tájképfestészet fejlődése szempontjából. Egyike azoknak az 1600 körüli átmeneti korszakban működő mestereknek, akik megteremtették egyrészt a rubensi, másrészt az intim realista tájkép kialakulásának előfeltételeit. Kevés olyan művész akadt azonban ezek között, akik mindkét tájképstílus előkészítésében résztvettek; Jan Brueghel ezen kevesek közé tartozott.³⁵

Művészi fejlődését, műveinek kronologikus sorrendjét igen nehéz pontosan rekonstruálni, mivel Jan Brueghel egyes kompozíciós típusokat nagyobb időközökben ismételt is felhasznált. Erre a problémára legutóbb Winner mutatott rá a mester rajzaival szóló tanulmányában. Többek közt néhány különböző időpontból származó festményt és rajzot publikál (nevezetesen a bécsi „Hügelweg” c. képet, a drezdai „Hügelweg”, a bécsi „Bäume auf der Anhöhe” (13. kép) és a brüsszeli „Weg auf der Anhöhe” című rajzokat), amelyek ugyanazon kompozíciós típus variációi.³⁶ Véleménye szerint a drezdai rajz vázlata az 1603-ban készült bécsi festménynek, és megállapítja, hogy a bécsi rajz közvetlenül a drezdai előtt keletkezhetett. Nem említi azonban e kompozíciós típusnak a legkorábbi változatát: a „Tájkép Tóbiással és az angyallal” című rézmetszetet, amely az Egidiusz Sadeler által metszett sorozat első lapjaként került kiadásra. (14. kép.)³⁷ Egy ehhez a metszethez készült előrajz — amely a budapesti Szépművészeti Múzeumban található — első pillantásra a bécsi rajz gazdagabb, befejezett, későbbi változatának tűnik. (15. kép.)³⁸ A bécsi rajz térkompozíciója azonban jóval fejlettebb, egységesebb; kevésbé gazdag és változatos a különféle tájképi motívumokban, de ökonomikusabbnak hat azoknak elrendezésében. A baloldali facsoport elhagyásával a háttéri, sík tengerparti részre nyílik kilátás és ezáltal a kompozíció horizontális kompo-



13. id. Jan Brueghel: Fák a magaslaton. Wien, Albertina



14. id. Jan Brueghel után Egidius Sadeler: Tájkép Tóbiással és az angyallal. Rézmetszet



15. id. Jan Brueghel: Tájkép Tóbiással és az angyallal Budapest, Szépművészeti Múzeum

nensei — a bécsihez képest — hangsúlyosabbakká váltak. Jobbra, a szikla alatti fasortól egyenesen emelkedő víz a várral koronázott hegy lábához, így a középponti facsoport mögött folyamatosan összefüggő, tágas térre nyílik kitekintés. A pesti rajz kompozíciója vertikális hangsúlyú, zsúfoltabbnak hat, és az egyes tájképi motívumok jobban elkülönülnek egymástól. A drezdai rajz a fejlődés további fokozatát mutatja: a tér egységesebb, tágasabb és az egyes motívumok még annyi önállósággal sem érvényesülnek, mint a két előbbi alkotáson.

Winner rámutatott arra is, hogy a drezdai rajz már a Brill-Coninxloo-hatástól való megszabadulást jelzi.³⁹ A budapesti rajz azonban még e két mester hatása alatt készült, éppen úgy, mint az Egidius Sadeler által rézbe metszett, említett sorozat néhány más lapja is, pl.: „A két utazó”, „Menekülés Egyiptomba”, „Szent Jeromos”, „Kikötő látképe”⁴⁰ Ezek a kompozíciók főként a térszerkesztésben, a választott motívumokban, a fényhatások alkalmazásában és a staffagealakok típusaiban emlékeztetnek a brilli és coninxlooi példaképekre. Keletkezésüket éppen ezért az 1590-es évek második felére tehetjük. A budapesti rajz a részletek ábrázolása és a

rajzmódor tekintetében is az 1595–96-ban készült „Krisztus megkísértése” (Paris, Lugt-gyűjtemény) (16. kép) és „Hegyi táj kikötővel” (Rotterdam, Boymans Museum)⁴¹ című rajzokhoz kapcsolódik, tehát körülbelül ezekből az évekből származhat.

A Jan Brueghel által oly gyakran alkalmazott kompozíciós típusnak a fejlődéstörténete a legkorábbi, budapesti rajz és a hozzá tartozó metszet ismeretében válik teljessé. A későbbi variációk jól szemléltetik az átalakulás különböző fázisait, és a mester egyre önállóbb, szabadabb felfogását az italianizáló, coninxlooi reminiscenciákat őrző „Ideallandschaft”-tól az egyre realisabbá váló tájképi megoldásokig.

A budapesti „Táj Tóbiással és az angyallal” című rajz, amely Jan Brueghel korábbi alkotásainak egyik legkiemelkedőbb darabja, a bécsi Albertina három, Coninxloonak tulajdonított rajzával mutat szoros stílári kapcsolatot.⁴² Mindhárom rajz színben megegyezik a budapestivel; technikailag pedig annyiban különbözik attól, hogy jórészt finomhegyű tollal készültek (és inkább csak a háttéri részek ecsettel), a budapesti pedig csaknem teljes egészében ecsetrajz. A motivális és kompozicionális hason-



16. id. Jan Brueghel: Krisztus megkísértése. Paris, Lugt-gyűjtemény

lóság Coninxloonak Jan Brueghel művészetére gyakorolt hatásával lenne magyarázható. Ezen túlmenően azonban a részletformáknak és a rajzstílusnak olyan egyezése tapasztalható, amelyet a kettőjük közt fennállt művészi kapcsolat már nem indokolhat. A hegyen épült várat ábrázoló bécsi lapon (17. kép) pl. a sziklák, a kanyargó utak és az épületek ábrázolása teljesen azonos a budapesti rajzéval. Ugyanígy egyezés látható a másik bécsi tájrajzzal az előtérből hátrafelé vezető út, a középtéri fakoronák jellegzetes formái és a háttéri város ábrázolása tekintetében. (18. kép.) A három bécsi rajzot több rokonság fűzi Jan Brueghel korai műveihez, mint a Coninxloonak tulajdonított rajzokhoz.⁴³ A bécsi rajzokon a fák ábrázolása tekintetében mutatkozik igen lényeges eltérés a frankenthali mester faábrázolásaitól. (19. kép.) A sudár, plasztikus fatörzsekből aránylag kevés ág indul ki, és az egyes, lendületesen hajladozó ágakhoz tartozó levelek főleg a megvilágított részekben egységes levél-tömegként hatnak, mivel az egyes leveleket külön-külön nem jelzi részletező, belső rajz. A lombozatnak ez a sommás ábrázolása Coninxloonak még a késői művein sem látható, az egyes leveleket rendszerint gondosan megrajzolta, illetve megfestette. Hiányzik faábrázolásából az az élettéliség, mozgás és dekorativitás is, amely a bécsi raj-



17. id. Jan Brueghel: Táj várral. Wien, Albertina



18. id. Jan Brueghel: Táj. Wien, Albertina



19. id. Jan Brueghel: Erdő belseje. Wien, Albertina



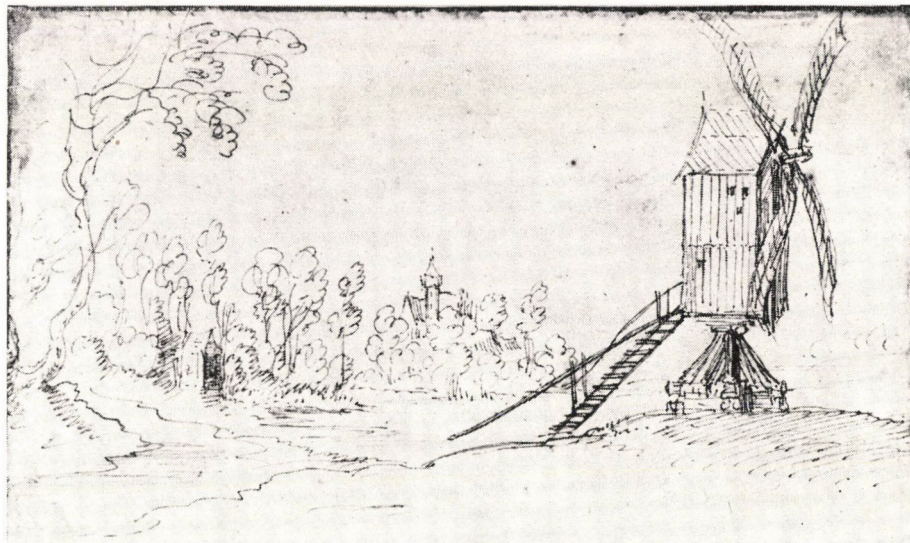
20. id. Jan Brueghel: Téli táj utazókkal. Budapest, Szépművészeti Múzeum



21. id. Jan Brueghel: Viharos tenger. Berlin, Kupferstichkabinett



22. id. Jan Brueghel: Vitorlások. Budapest, Szépművészeti Múzeum



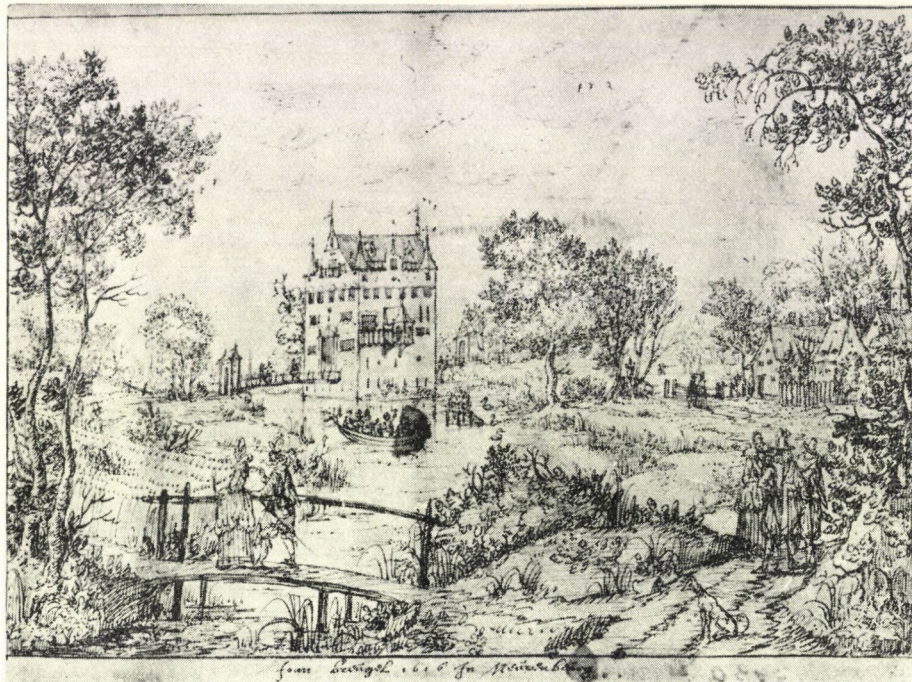
zok fának fő jellegzetessége. Coninxloo jelentőségét az erdő és különösen a lomboszat újszerű ábrázolása terén általában túlbecsülik. Festményein és a kompozíciói után készült metszeten a fák rajza általában szárazabb, részletezőbb, mint akár Fiammingo, Pozzoserrato vagy Jan Brueghel alkotásain. E mesterek közül Jan Brueghel ért el legnagyobb eredményeket a fák természetű, de egyben lendületes, dekoratív megformálása terén. Ezt bizonyítják már aránylag korai művei: a „Krisztus megkísértése” (Paris, Lugt-gyűjt.), a „Hegyi táj kikötővel” (Rotterdam, Boymans Museum) című rajzai⁴⁴ és a már többször említett metszetsorozat lapjai („Szt. Ferenc stigmatizációja”, „A két utazó” és „Szent Jeromos”),⁴⁵ amelyek a három bécsi rajzzal — éppen a vegetáció ábrázolása tekintetében — különösen sok hasonlóságot mutatnak. Jan Brueghel a fának és növényeknek ezt az életteli, mozgást kifejező, dekoratív ábrázolásmódját nem Coninxlootól, hanem az olaszoktól, elsősorban a Tiziano-követőktől sajátította el. Muziano művei lehettek rá nagy hatással, amelyekről — többek közt — Cornelis Cort is készített metszeteket. Szembeszökő a rokonság Cornelis Cort Muziano rajzai után készített metszeteinek (Szt. Eustachius, Ker. Szt. János, Szt. Jeromos, Bűnbánó Magdolna, Szt. Onofrius),⁴⁶ valamint Jan Brueghel említett metszetsorozatának és az 1590-es évek második feléből

való rajzainak természetábrázolása, de különösen faár-
részletek között.

Coninxloo és Jan Brueghel 1590-es évekből való tájké-
pei között a sok rokonság mellett tehát lényeges és megfog-
ható különbségek is mutatkoznak, jóllehet mindketten
az olaszok tanítványai voltak. Nincsenek azonban ada-
tok arra nézve, hogy Coninxloo járt volna Itáliában, így
feltehetően ő csak másodkézből ismerhette meg az olaszok
eredményeit. Jan Brueghel az itáliai út és az utána követ-
kező esztendőkből már túlszárnyalta mesterét az egysé-
gesebb tér, az organikusabb, nyugodtabb kompozíció és a
vegetáció ábrázolása tekintetében, jóllehet az 1590-es
évek második feléből való művei még Coninxloo hatását
mutatják. Ebből az átmeneti periódusból valók a bécsi
rajzok is, amelyek a brili és coninxlooi reminiscenciák
mellett már az olasz út során nyert új, serkentő művészi
benyomásokról is tanúskodnak.

Jan Brueghel későbbi korszakából származik egy
kivételes szépségű ecsetrajz a budapesti Szépművészeti
Múzeumban, amelyet mindeddig a hátoldalon levő régebbi
felirat alapján Mattheus Brillel hoztak összefüggésbe.
(20. kép.)⁴⁷ Az előtér fák, a vonuló alakok és állatok
csoportja sötétbarna, a háttéri táj és házak kék színnel
készültek, kék papíron. A felhők szürkéskekek, az erő-
sebb fényfoltokat fedőfehér jelzi.





25. Ifj. Jan Brueghel: Táj kastéllyal. Budapest, Szépművészeti Múzeum

Különös, álomszerű hangulata van a hideg kékes-színű, holdsütötte tájnak, a háttéri rész — bizonyos mértékig — Joos de Momper képeire emlékeztet, különösen a deventeri „Téli táj” c. festményére,⁴⁸ amelynek egyik variációja Jan Brueghel alkotásaként van kiállítva a római Corsini képtárban.⁴⁹ A deventeri kép staffage alakjait egyébként Brueghel festette. A két mester együttműködésük idején kölcsönösen hatott egymásra, feltehetően ezzel magyarázható a budapesti rajznak is ez a bizonyos „momperes” jellege. A zömök alakok viszont jellegzetesen bruegheliek, id. Pieter Bruegel parasztfiguráinak leszármazottai. Figyelemre méltó, hogy a figurák hangsúlya mennyivel nyomatékosabb e kompozícióban, mint általában Jan Brueghel többi alkotásán. Kitűnően jellemzett az alakok nehézkes mozgása, tartása, jóllehet rajzuk egészen sommás. Hasonló jellegűek és technikai megoldá-

súak a „Viharos tenger” c. berlini rajz (21. kép) figurái is;⁵⁰ a mester itt is először száraz ecset segítségével néhány folttal vázolta fel az alakokat, és csak ezután használta a tollat a körvonalak jelzésénél.

A szekéren utazó és gyalogosan vándorló alakok ábrázolása a tájban gyakori téma Jan Brueghel oeuvre-jében; az utazók csoportja azonban általában a képszlre merőlegesen, befelé halad vagy rézsútosan. A budapesti rajz kompozíciója ezekkel szemben horizontális hangsúlyú, akárcsak a folyóparti tájat ábrázoló milánói képé és a hozzátartozó amsterdami rajzé.⁵¹ Ezeken is az előtér jobb szélén facsoport látható, a képszllel párhuzamosan helyezkednek el a csónakok, és diagonális irányban haladó partrészt zárja le a háttér. A budapesti rajz motívumai azonban még egyszerűbbek, a horizont alacsonyabb és a kompozíció zártabb, egységesebb. Ugyanen-



26. ifj. Jan Brueghel: Hegyi táj. Wien, Albertina



nek a kompozíciós típusnak a variációja az említett berlini rajz is, a különbség csak annyi, hogy a diagonális irányt jelző hajók sora nem zárja el a kilátást, mint a budapesti és amsterdami rajz tájképi része.

A budapesti rajz vázlatos, friss, szinte impresszionisztikus jellegű előadásmódjának analógiájaként a Louvre-ban levő „Folyóparti táj”⁵² és az előtéri száraz fák ábrázolását illetően a British Museum „Út szekerekkel”⁵³ című rajzát említhetjük.

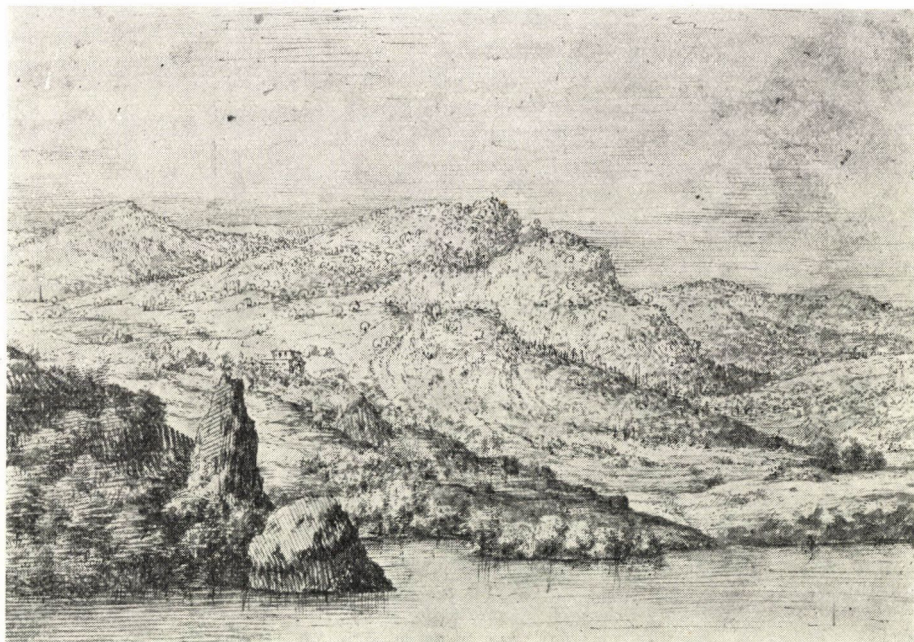
Mindezek az alkotások az alkotóereje teljében levő, érett mesterre vallanak, akinek a bruegeli művészi örökséget és a különféle idegen hatásokat egyéni adottságai-val és törekvéseivel sikerült egyensúlyba hoznia. A „Téli táj utazókkal” című budapesti rajz Jan Brueghel művészi fejlődésének ebből a legkvalitásosabb műveivel fémjelzett időszakából, az 1610-es évekből származhat. Ezt a datálást támogatja a rajz legközelebbi analógiájaként említett berlini rajz 1614-es évszáma is.

Jan Brueghel folyóparti és tengerparti tájakat ábrázoló festményeinek és rajzainak pompás sorozatát egy további kompozícióval szeretnénk megtoldani. 1914-ben vásárlás útján került a budapesti Szépművészeti Múzeumba egy vitorlásokat ábrázoló, világosbarna tintával készült tollrajz, (22. kép)⁵⁴ amelynek a hátlapján szél-

malmos táj látható. (23. kép.) A „Vitorlások” c. rajz változata a párizsi Louvre-ban levő lapnak, (24. kép) amelyet Lugt úgy jellemez, mint Jan Brueghel „karakterisztikus és szép” alkotását.⁵⁵ Amennyire a fénykép alapján meg lehet ítélni, a pesti rajz kvalitása semmivel sem gyengébb; sőt még frissebb, vázlatosabb és a fényhatások ereje tekintetében felül is múlja a párizsi példányt.

Az alacsony horizont, a kompozíció kevés és egyszerű motívuma és uralkodó horizontális jellege, valamint az atmoszférikus jelenségek érzékeltetésének fejlett foka késői stílusra utal. Közeli analógiáját az 1624-ből való „Willebroek bei Boom” c. rajzában látjuk,⁵⁶ a tengerparti táj egy kis részletét ezen a lapon éppen olyan közvetlen egyszerűséggel és magától értetődő természetességgel ábrázolta, mint a pesti vagy párizsi rajzon.

A budapesti példány valószínűleg vázlatkönyvhöz tartozott; erre mutat, hogy a hátlapon is van rajz, amely gyors, természet utáni skiccnak tűnik. A lombozat rajzának kalligrafikus jellege meglehetősen szokatlan, de ez is feltehetően a rajz vázaltszerűségéből következik. Jan Brueghel késői korszakából nagyon kevés rajz ismeretes ahhoz, hogy e kérdéssel kapcsolatban határozott álláspontot tudjunk kialakítani.



Winner tanulmányának egyik fontos eredménye, hogy korrigálja az ún. Nürnbergi rajzsorozat téves attribúcióját, és e műveket *ifjabb Jan Brueghelnek* tulajdonítja.⁵⁷ Ehhez a sorozathoz tartozik a budapesti Múzeum egy ugyancsak szígnált és 1616-os évszámmal ellátott rajza. (25. kép.)⁵⁸ Valamikor e lap a Lanna, illetve W. Coller bécsi gyűjtő gyűjteményébe tartozott, és 1914-ben került vásárlás útján a Szépművészeti Múzeumba. A hát-lapon levő felirat pontosan megnevezi azt a kastélyt, amelyet a rajz ábrázol: „Slot of den Gleysamer”. A tájban — ifj. Jan Brueghelnél szokatlan módon — sok staffage alak szerepel; különösen az előtérben ábrázolt elegáns hölgyek és urak figyelemre méltóak.

Az ifjabb Jan Brueghel dekoratív, „kismesteri” rajz-stílus is még a bruegeli tradíciókban gyökerezik. Ezt bizonyítja az is, hogy a bécsi Albertinában egy szép és jellegzetes „Hegyi táj”-at ábrázoló rajza mindmáig Jacques Savery (?) műveként szerepel. (26. kép.)⁵⁹ A kompozíció mintegy pendentje a londoni Courtauld Institute-ban levő tájrajznak, amelyet Winner publikált.⁶⁰ Ez a szerkesztési szkéma — az előtér egyik oldalán ábrázolt hegyoldallal és a másik oldalon látható messzi kilátással egy tágas folyóvölgyre — végső soron Pieter Bruegel „Nagy tájképek” című metszetsorozatával függ össze, feltehetően Jan Brueghel e művek hatása alatt készült kompozícióinak közvetítésével.

Pieter Bruegel rajzművészetének még a XVII. sz. derekán is elven hatásáról tanúskodik *Hermann Saftleven* két tájrajza a bécsi Albertinában. (27–28. kép.)⁶¹ Mindkettő hegyi tájat ábrázol, Bruegel itáliai útja során készült tájrajzainak modorában. A kompozíció felépítése, a képszellet párhuzamosan húzódo, monumentális hatású nagy hegyekkel, az előtérben folyóval és sziklás, fás partrésszel, különösen az 1552–54-ben készült párizsi, drezdai és chatsworthi, folyóvölgyeket ábrázoló tájrajzokéval rokon.⁶² Saftleven azonban nemcsak a kompozíció,

hanem a rajzstílus tekintetében is a bruegeli mintaképekhez igazodott: a formák körülhatárolására finom, szaggatott vonalakat, a fák és bokrok jelzésére kis félköríveket és pontokat alkalmazott. Az árnyékolásnál azonban eltérő a módszere; nemcsak tollal készült párhuzamos vonalkázást láthatunk, hanem — különösen az előtérben — erőteljes lavírozást is: az ecsettel húzott vonalak és foltok által fokozta a formák plasztikai erejét és az egész kompozíció festői hatását. Azonban az ecsettel is a bruegeli tollrajz technikát igyekezett követni; igen szembetűnő ez az előtéri felszíni formációk, sziklák, lombok árnyékolásánál.

A lavírozásnak egészen hasonló módszerével találkozunk Bruegel „Hegyi táj fenyőkkel és kereszttel” (Rotterdam, Boymans Museum) című rajzának bal oldalán, a fák és bokrok ábrázolásánál.⁶³ Benesch,⁶⁴ Grossman⁶⁵ és Münz véleménye szerint a rajz vízfestékkel való átdolgozása későbbi eredetű. Grossmann — egy nem túlságosan meggyőző analógiára hivatkozva — Roeland Saverynak tulajdonítja a rajz lavírozását. E két, Bruegel modorában készült Saftleven rajz hasonló lavírozása alapján felmerül a kérdés, hogy vajon nem Saftlevennek tulajdonítható-e ez az utólagos átdolgozás?

Saftleven hajlékony, minden hatást befogadni kész művészegyenység volt, műveiben az elődök és kortárs mesterek stílusának hatása egyaránt tükröződik. A szakirodalom említi, hogy késői korszakában a korábbi generációk flamand mestereinek befolyása alá került, és ezzel kapcsolatban Jan Brueghelt és utánpótlóit nevezik meg.⁶⁶ E két rajz érdekes dokumentuma Pieter Bruegel művészetével való kapcsolatának; lehetséges, hogy Bruegel elvesztett kompozícióinak másolata. Még valószínűbb azonban, hogy a nagy mester rajzai alapján, tudatosan az ő műveinek szellemében és stílusában készült alkotások.

Gerszi Teréz

JEGYZETEK

¹ Le paysage aux pays-bas de Bruegel à Rubens. Gand, 1961.

² Hoecker, R.: Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte. VIII. Haag, 1916. 207. o.

³ Münz, L.: The drawings of Bruegel. London, 1961. Cat. No A/4. A/7. Pl. 156, 159.

⁴ Ltsz. 1446. Olasz város. Felirat a felső jobb sarokban: „Sant Lorenzo”. Toll, világosbarna. 148×204 mm. Esterházy-gyűjt. (ismeretlen)

⁵ Egger, H.: Römische Veduten. Wien, 1911. Taf. 10. Fol. 132, n. 393.; Taf. 44. Fol. 131, n. 392.

⁶ Ltsz. 1439. Olasz táj. Toll, világosbarna tinta. 133×205 mm. Esterházy-gyűjt. (ismeretlen)

⁷ Egger, H.: i. m. Taf. 10. Fol. 132, n. 393. és Taf. 44. Fol. 131, n. 392.

⁸ „Hieronymus Cock.”: St. Vallier a Rajnánál. Toll, barna. 200×297 mm. Leipzig, Museum der Bildenden Künste. — A küldött fényképeket ez úton is köszönöm Dr. Susanna Heilandnak és Dr. Theodor Muspernek.

⁹ Musper, Th.: Der Anonymus Fabriczy. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 57. 1936. 242. o. 6. kép.

¹⁰ Musper, Th. i. m. 241. o. 4. kép. és 243. o. 8. kép.

¹¹ Bock, E.—Rosenberg, J.: Die Niederländischen Meister. Staatliche Museen zu Berlin. Berlin, 1930. I. 20. o. No 2233. 17. tábla.

¹² Münz, L.: i. m. Cat. No 2, 7, 9; Pl. 2, 7, 9.

¹³ Hülsen, Ch.—Egger, H.: Die Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck. Berlin, 1913–16. I. Fol. 18. r.v.; 72.v.; II. Fol. 51 r.

¹⁴ Hülsen, Ch.—Egger, H.: i. m. II. Fol. 7 r. és Egger, H.: i. m. Taf. 17. Fol. 67, n. 206.

¹⁵ Hülsen, Ch.—Egger, H.: i. m. I. Fol. 11. r. és II. Fol. 72. r., valamint Egger, H. im. Taf. 75. Fol. 81. n. 246 és Taf. 63. Fol. 125. n. 383.

¹⁶ Funck, M.: Le livre belge à gravures. Paris, Bruxelles, 1925. 185. o.

¹⁷ Ltsz. 1303. Ábrahám utazása Józsefhez Egyiptomba. Toll, barna, lavírozva. 161×250 mm. Esterházy-gyűjt. (P. Bril)

¹⁸ Hollstein, F. W. H.: Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts. Amsterdam. III. 99. o. No 101–188. 19. lap.

¹⁹ Hollstein, F. W. H.: i. m. III. 260. o. No 7.; 254. o. No. 1. 253. o. No 1.

²⁰ Hollstein, F. W. H.: i. m. 178. o. No 8–21.

²¹ Ltsz. 1308. Folyóparti táj. Toll, barna. 167×295 mm. Esterházy-gyűjt. (ismeretlen) Vízjel: kiirt. (Briquet-nél nem található)

²² Friedländer és Tolnay levélbeli közlése Hoffmann Edithnek.

²³ Münz, L.: i. m. Cat. No A/26, Pl. 177; Cat. No A/27, Pl. 178; Lugt. F.: Inventaire général des dessins des écoles du nord. Musée du Louvre. École flamande. I. Paris, 1949. No 474. Pl. XXXVI.

²⁴ Ltsz. 1663. Táj vadászokkal. Toll, világos barna, lavírozva. 127×194 mm. Esterházy-gyűjt. (ismeretlen)

²⁵ Benesch, O.: Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Beschreibender Katalog der Albertina. Band VII. Wien, 1928. No 237.

²⁶ Oude tekeningen uit de Nederlanden. Verzameling Prof. F. Perman, Stockholm. Singer Museum, Iaren, 1962. No 13. 8. kép.

²⁷ Ltsz. 1606. Téli táj. Toll, világos barna. 167×229 mm. Esterházy-gyűjt. (id. D. Teniers/—Lugt szerint Roeland Savery.

²⁸ Grossmann, F. The painting of Bruegel. London, 80. és 114. tábla. Grossmann a brüsszeli Téli tájképpel kapcsolatban megjegyzi hogy ez Bruegel leggyakrabban másolt műve. (199. o.)

²⁹ Münz, L.: i. m. Cat. No 27–43; Pl. 26–42. és Cat No 152, 154. Pl. 149, 151.

³⁰ Benesch, O.: i. m. No 276/a Téli táj. Aquarell és a kontúrrajz tollal és biszterrel. 393×544 mm. Jelezve: Jacus Savery (a szignatúra sajátkezűsége kétes)

³¹ Münz, L.: i. m. Cat. No A/8, Pl. 160; Cat. No A/11. Pl. 162.

³² Burchard, L.: Die holländischen Radierer vor Rembrandt, Berlin, 1917. 44. o.

³³ Burchard, L.: i. m. 143–144. o. No 7. Szarvasvadászat az erdőszélen. No 8. Szarvasvadászat egy kastély előtt.

³⁴ A vízjelnek csak a felső része látható, amely csaknem teljesen megegyezik a Briquet 1356 számú vízjellel. Briquet; C. M.: Les filigranes. Genève, 1907. No 1356.

³⁵ Klauner, F.: Zur Landschaft Jan Brueghels d. Ä. National Musei Arsbok 1949—50. 24—26. o. L. fejtegetéseit a sík tájképtípus kialakulásával kapcsolatban.

³⁶ Winner, M.: Zeichnungen des Älteren Jan Bruegel. Jahrbuch der Berliner Museen. III. 1961. Heft 2.209—211. o. 16—19. kép.

³⁷ Wurzbach, A.: Niederländisches Künstlerlexikon. Wien, Leipzig, 1906. II. 536. o. No 103/1.

³⁸ Ltsz. 1307. Táj Tóbiással és az angyallal. Ecset, toll, sötétbarna, világosbarna, szürkés-kék, kék. 202×313 mm. Vásárlás 1894-ben. Jelezve lenn: „J. Bruegel F”. A hátoldalon tollpróba és antiqúával: „H. Bruegel fecit”. A Hohenzollern-Hechingen vagy a Romanoff-Nikolaivitsch-gyűjteményből. (Lugt, 1956: 2087)

³⁹ Winner, M.: i. m. 210. o.

⁴⁰ Wurzbach, A.: i. m. II. 536. o. No 103/15, 2, 4, 10.

⁴¹ Winner, M.: i. m. 6. és 9. kép.

⁴² Benesch, O.: i. m. No 248. Coninxloo: Erdő belseje. To'l, sötétbarna, szürkésbarna, késszürke, kék, lavírozva. 249×406 mm.; No 249. Coninxloo: Táj várral. Toll, sötétbarna, szürkésbarna, késszürke, kék, lavírozva, 256×303 mm.; No 250. Erdőszéle várossal a háttérben. Toll, sötétbarna, szürkésbarna, késszürke, kék, lavírozva. 248×381 mm.

⁴³ Coninxloo rajzművészetéről igen hiányosak az ismereteink, mivel csak nagyon kevés rajza publikált és azok is szignatúra nélküliek. A publikált lapok közül a bécsi rajzokhoz a berlini „Erdei táj” áll a legközelebb, de az is inkább csak a motívumok hasonlósága miatt. Bock—Rosenberg: i. m. 25. o. No 12. 958. 22. tábla.

⁴⁴ Winner, M. i. m. 6. és 9. kép.

⁴⁵ Wurzbach, A.: i. m. II. 536. o. No 103/4, 5, 15.

⁴⁶ Bierens de Haan, J. C. J.: L'oeuvre gravé de Cornelis Cort. Le Haye, 1948. No 113, 115, 116, 118, 119.

⁴⁷ Ltsz. 1302. Téli táj utazókkal. Ecset, toll, barna, kék, szürkés-kék, fedőfehér kék papíron. 136×216 mm. (Esterházy-gyűjt. /M. Bril)

⁴⁸ Le paysage aux Pays-bas de Bruegel a Rubens. Gand, 1961. No 47. Paysage d'hiver. Bois, 43×74 cm. Coll. H. J. Ankersmit, Deventer.

⁴⁹ Ceriotti, G.: Pittura straniera in Italia. Milano, 1959. 169. o. 77. kép.

⁵⁰ Bock—Rosenberg: i. m. 16. o. No 724. 15. tábla

⁵¹ Winner, M.: i. m. 45, 46. kép.

⁵² Lugt, F.: i. m. I. No 477. XXXVII. tábla.

⁵³ Jan Brueghel: Út szekerekkel. Ecset, toll, barna, kék. British Museum. Malcolm-gyűjt. (No 1935. 12. 14. 3.)

⁵⁴ Ltsz. 1914—17. Vitorlások. Verso: Táj szélmalommal. Toll, barna. 103×167 mm.

⁵⁵ Lugt, F.: i. m. No 483. XXXVIII. tábla: Jan Brueghel: Vitorlások. Toll, indigóval és barnával enyhén lavírozva. 158×258 mm. — A küldött fényképet ez úton is köszönöm Dr. Rosaline Bacou-nak.

⁵⁶ Winner, M.: i. m. 53. kép.

⁵⁷ Winner, M.: i. m. 221—230. o.

⁵⁸ Ltsz. 1914—130. Táj várral. Toll, barna pergamenen. 136×188 mm. Alul jelezve: „Joan Breugel 1616 in Neurenberg”. Gyűjtőbélyegző: Lugt 453 és 2773.

⁵⁹ Benesch, O.: i. m. No 277. Jacques Savery(?): Hegyi táj. Toll, barna, helyenként vörösesre alapozott papíron. 329×472 mm.

⁶⁰ Drawings from the Robert Witt Collection at the Courtauld Institut of Art. London, 1953. No 83.

⁶¹ Hermann Saffleven: Hegyi táj. Toll, ecset, barna. 182×260 mm. Ltsz. 9081. és Hegyi táj. Toll, ecset, barna. 150×290 mm. Ltsz. 9080. Wien. Albertina.

⁶² Münz, L.: i. m. Cat. No 1, 7, 9; Pl. 1, 7, 9.

⁶³ Münz, L.: i. m. Cat. No 20; Pl. 20.

⁶⁴ Benesch, O.: Ch. de Tolnay: Die Zeichnungen Pieter Bruegels. Kunstchronik. 6. 1953. Heft 3. 79. o.

⁶⁵ Grossmann, F.: The drawings of Pieter Bruegel the Elder in the Museum Boymans and some problems of attribution. Bulletin Museum Boymans. Vol. V. 1954. No 2—3. 52—54. o.

⁶⁶ Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste XXIX. Leipzig, 1935. 310. o. (W. Stechow)

Ismeretes, hogy Bethlen Gábor és felesége, majd I. Rákóczi György számára a gyulafehérvári (Alba Iulia) székesegyházban az 1630-as, illetve 1650-es években nagyszabású síremléket állítottak. Ezek a síremlékek, melyeket a korabeli írók csodálattal említenek, és a korábbi barokk művészet jelentős alkotásai voltak, az ismert adatok szerint az 1658. évi tatárdulás során romba dőltek, és töredékeikből 1717–18-ban Mártonfi György püspök az újból katolikus kézbe adott székesegyházban négy mellékoltárt készíttetett.¹

Bethlen Gábor és első felesége, Károlyi Zsuzsanna síremlékeinek mesterét Herzog József derítette fel Antonio és Andrea Castello, Krakkóban működő északolasz szobrászok személyében.² I. Rákóczi György síremlékének keletkezéséről és mesteréről azonban a szakirodalomban eddig nem találunk adatot.

A Rákóczi-család levéltárában az 1649–1655. évekből származó, többségükben publikálatlan levelekben sok adatot találunk I. Rákóczi György síremlékének keletkezéséről, sőt, megtudjuk azt is, hogy ifjabbik fia, az 1652-ben fiatalon elhunyt Zsigmond herceg számára is állítanak a gyulafehérvári székesegyházban monumentumot.³ A levelekből megismerjük a két síremlék mestereit és létrejöttük szinte egész történetét. A mesterek ismeretében lehetőségünk nyílik arra is, hogy más alkotásaik alapján következtessünk a síremlékek kialakítására.

I. Rákóczi György 1648. okt. 11-én halt meg, és 1649. január 16-án temették el fejedelmi síkhelyén, Gyulafehérvárott a székesegyházban. Özvegye, Lórántffy Zsuzsanna ekkor rendelhetett már el, hogy pompás síremléket állítsanak a nagy fejedelemeinek elődje, Bethlen Gábor epitáfiuma szomszédságában. A síremlék készítéséhez, mint Bethlenéhez is, Lengyelországban, Krakkóban keresnek mestert. Ennek ügyében Hunyor György, a Rákócziak Krakkóba bejáró eperjesi kereskedelmi ügynöke járt el, Guglielmo Orsetti krakkói olasz kereskedő közvetítésével, aki Rákócziék állandó ügyfele volt. Első érdemleges adatunkat Debreceni Tamás, a magyarországi Rákóczi-birtokok Sárospatakon székelő praefectusának 1649. március 22-én Lórántffy Zsuzsannához intézett levelében találjuk.⁴ Ekkor a munkával megbízott krakkói olasz mestert Gyulafehérvárra szállítják, hogy megnézzé a monumentum leendő helyét, egyben a követendő mintaképet, Bethlen síremlékét is, amelyhez viszont eredetileg Báthory Kristóf epitáfiumát javasolták mintául. Ezt megelőzően Rákóczi Zsigmond már utasította Debrecenit, hogy szerezze meg a fejedelem 1644-ben Kassán festett arcképét, nyilván a szoboralak fejének megmintázásához modellül.⁵ A helyszíni tárgyalásra április végére az özvegy Kemény Jánost, legfőbb bizalmasát, a későbbi fejedelmet küldte ki.⁶ Megegyezés ekkor még nem jöhetett létre, mert Debreceni május 7-én még utasítást kér Zsigmond hercegtől.⁷ Az érdemleges, bár nem végső megállapodásra július közepén került sor, ahogy Orsetti július 20-án Zsigmondnak írt leveléből megtudjuk. Rákócziék megbízottai szerint megalkudtak a mesterrel, aki 6000 lengyel forintért vállalta az epitáfium elkészítését.⁸ A mester Sebastiano Sala, aki egy nappal később sajátkezű levelében értesíti Zsigmondot a megállapodásról, egyben jóváhagyást kérve közli

művészi elgondolásait.⁹ A síremlékre a fejedelem páncélos alakját kívánja helyezni, arcát és kezeit pedig aranyozná.

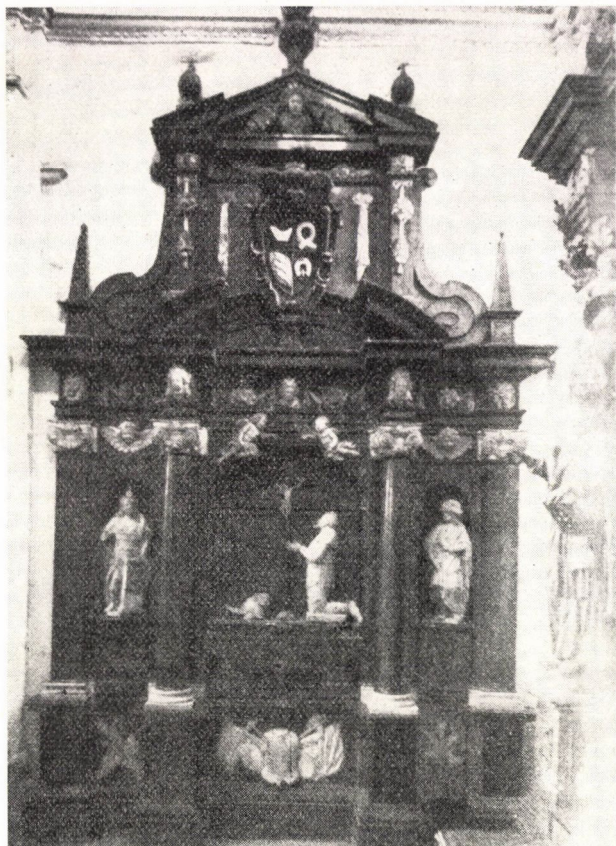
Sebastiano Sala luganói születésű építész és szobrász. 1630 óta krakkói polgár, 1635-től haláláig, 1652-ig a városi kőműves-céh feje. 1648-ban Trevano udvari építész utódává nevezik ki, és irányítója lett a Krakkó melletti Lobzówi királyi kastély építkezésének.¹⁰ Lubomirsky Szaniszló krakkói palatinus, aki a Rákócziakkal kapcsolatban állt, járt közben annak érdekében, hogy a királyi szolgálatban álló mester a síremlék készítésére szóló megbízást elvállalja.¹¹

A végső megállapodást Salaval Hunyor György 1649 november végén – sok vita után – Orsetti útján kötötte meg. A mester két év és két hónapos határidőre vállalta a monumentum elkészítését, de ekkor már dolgozott rajta, húsz darabja készen is állt, és a még szükséges kövek fejtése is nagyrészt megtörtént. Így arra számíthattak, hogy 1650 karácsonyán már szekereket küldhetnek a kifaragott kövekért, és ennek megfelelően 1650 húsvétjára 2000, karácsonyára további 2000 forint lefizetését biztosították.¹²

A munka azonban késleltetett, amit Lórántffy Zsuzsanna több levelében panaszol is, de a sírfelirat szövegét és a címerek rajzát is csak 1651 elején küldik ki Krakkóba. A disztichonokban írt feliratot, amely fekete márvány lapra vésve ráncmaradt, Bisterfeld, német származású teológus és filozófus, a Rákócziak diplomatája és bizalmasa írta.¹³

Az elkészült faragványokat 1651. január elején kezdik Krakkóból szekereken Zboróra, illetve a szomszédos Makovicára szállítani, kihasználva a fagytól megszilárdult utakat, de még így is nagy nehézségek árán, amint az erről szóló levelekből kitűnik. Február 7-ig már 510 mázsát követ hoztak ide, és még további mennyiség útton volt.¹⁴ Egy-egy szekéren kb. 26,5 mázsát, mai súlymértékekkel mintegy másfél tonnát szállítottak. A fenti mennyiség szállításáért Krakkótól Patakig 2000 forintot meghaladó összeget fizettek. Áprilisban még hátra van egyes faragványok elszállítása Krakkóból, ekkor azonban a lengyelek harmincadot akarnak szedni a kövek után, és addig nem engedik azokat kiszállítani, amíg 700 lengyel forintot nem fizetnek, vagy a lengyel királytól nem kérnek vámmentességet.¹⁵ Tavasszal szállítják tovább a faragványokat Zboróról Sárospatakra, majd augusztus végén innen a Tiszáig, Vencsellőre, ahonnan aztán már egyhuzamban szekerezik ezeket Gyulafehérvárig.¹⁶ A kövek október végén érkezhettek oda, mert novemberben már a szobrász kihozatását sürgeti Lórántffy Zsuzsanna.¹⁷ Sala segédeivel 1652. január közepén érkezett Patakra a még hátramaradt kövekkel, és onnan utazott tovább Fehérvárra, ahová az utolsó kövek március közepén érkeztek meg.¹⁸

Mire a síremlék felállításához hozzáfogtak, az ifjú Rákóczi Zsigmond himlőben meghalt. Anyja kívánságára apja mellé temették, és ezért a monumentumot igyekeztek a temetés napjáig elkészíteni. Ez 1652. április közepéig meg is történhetett, és ekkor a mestert segédekkel hazaszállították Krakkóba, ahol még abban az évben meghalt.¹⁹



1. Opaliński Péter síremléke a Sieraków-i plébániatemplomban. Sebastiano Sala műve, 1641–2.



2. A Szent Mihály oltár a gyulafehérvári székesegyházban a restaurálás előtti helyén

Lórántffy Zsuzsanna most tragikus sorsú fiatalabb, egyben kedvesebb fia számára készített síremléket. Erre ismét Hunyor és Orsetti közvetítésével, talán már 1652-ben kötnek megállapodást, mégpedig egy 1654-ből származó levél szerint szintén krakkói olasz mesterrel, Bartolommeo Ronchival.²⁰ Róla éppen e levélből tudjuk, hogy vezető mester, valószínűleg a királyi építkezéseken, talán mint Sala utóda, továbbá, hogy 1653 végén vagy 1654-ben halt meg.²¹

A monumentum „formáját”, rajzát vagy tervét II. Rákóczi György 1653. április 27-i levele szerint Kemény János küldte meg a mesternek. Ezt úgy értelmezhetjük, hogy az I. Rákóczi György síremléke mintájára készült, és ennek felmérési rajzát küldték ki, lehet azonban, hogy a mester küldött előzőleg tervet jóváhagyásra, és azt küldték vissza.²²

1653 végén már egy részfizetés is esedékessé vált, de ezt nem küldhették be, mert ekkor a Krakkóban dühöngő pestis miatt utasokat nem engedtek a városba. Ugyanakkor kellett beküldeni Zsigmond herceg arcképét is. Ezért utasították a sárosi udvarbíró, hogy Eperjesen keresse meg azt a festőt, aki annak idején lefestette.²³ Klobusiczky praefectus leveléből világosan kiderül, hogy az arckép a szoborfej mintázásához kellett. A portré február elejére készült el. Már 1654 januárjában rendelkezett Lórántffy Zsuzsanna, hogy a Krakkóba bort szállító szekeresekkel állapotjának meg abban, hazafelé jövet üres szekereiken hozzák el az elkészült faragványokat.²⁴ A tavasz folyamán az özvegy ismételten sürgeti a munkát.²⁵ Sürgetésére Orsetti 1654 augusztusában a Krakkótól két mérföldnyire levő műhelyben megsejmelte a munkát.²⁶ Mint írja, Ronchi ekkor már meghalt, és az új vezető mester is gyengélkedik. A síremlék fele vagy középső része azonban már elkészült, és az egész munkát Márton-napig befejezhetik. A mester csak arra vár utasítást, milyen felirat készüljön az emlékre, továbbá

hogy egy vagy két alabástrom figurát kívánnak-e, és ezeket milyen alakban és méretben. Orsetti levele nyomán kéri a fejedelemasszony híveit, Szentpáli Istvánt és Bisterfeldet, hogy mérjék meg férje síremlékét, és mértékét küldjék meg, de a felmérés mindkettőjük betegsége miatt az év végéig késik.²⁷ Az elkészült faragványok szállítására csak 1654 novembere után került sor, miután a szekeresekkel megállapodtak, hogy a kövek mázsáját 2,75 forintért szállítják a Krakkó melletti műhelytől, amely a Lobzówi kastélyépítkezésnél vagy a Dębni ki márványbányánál lehetett, Makovicáig vagy Patakiig.²⁸ 1655. január elején a faragványok már Patakon vannak, és csak továbbszállításuk, melyet vencesellői béreseikkel végeztetnek, késik, a hónap végéig azonban ez is megindul.²⁹ További adatok a síremlék felállításáról a Rákóczi-levéltárban sajnos nem találhatók.

Milyenek lehettek a gyulafehérvári Rákóczi síremlékek? Az ismertett levelek közül csak Sala 1649. július 21-i levele és Orsetti 1654. augusztus 20-i jelentése utal a síremlék szoboralakjaira.³⁰ A kortárs Enyedi István az 1658. évi tatárdúlásról szólva a síremlékekről ezt írja: „... a régi fejedelmeknek s mind pedig az idősbik Rákóczi Györgynek ... sok ezer aranyakban készült feje és fekete márványkövekből csudálatos mesterséggel csináltatott monumentumokat mind elrontották...”³¹ A mintául szolgáló Bethlen-síremlékekről a szintén kortárs Nagy Szabó Ferenc azt írja, hogy „a gubernator Lengyelországból oly koporsót és a falba rakni való monumentumot hozata, hogy Erdélyben olyan soha nem láttatott senkitől. Károli Susánna fejedelem asszonynak is ... hasonlót... A magok képei is ki vagyon alabástrom kőből faragva...”³² Végül tudjuk, hogy a síremlékekből Mártonfi püspök 1717–18-ban négy mellékoltárt készíttetett, amelyek másodlagos helyükön ma is láthatók a székesegyházban, ezekben tehát a síremlékek többé-kevésbé változott alakban továbbélnek.³³

Sebastiano Sala szobrászati alkotásai közül több ismeretes.³⁴ Ezek közül Opaliński Péter síremléke a Poznań melletti Sieraków plébánia templomában szembeötlően hasonlít az említett gyulafehérvári mellékoltárokhoz mind felépítésében, mind részletformálásában. Lényegében valamennyi a hármass diadalkapu motívumán alapszik. Az Opaliński-síremlék középrészét két, oszlopszékere állított ión oszlop fogja közre. Kosárvés záródású fülkéjében szarkofágon az elhunyt páncélos alakja térdel. A síremlék keskenyebb oldalrészzeit, melyek fülkéiben egy-egy szent szobra áll, szélről egy-egy oszlopszékessé ión lizéna szegélyezi. A lizéna- és oszlópfelek fölött erőteljes, golyvázott, háromrészes párkány húzódik, melyet a középrész fölött íves, golyvázott párkányú timpanon koronáz. A középrészen magas attika emelkedik, amelyet az oldalrészek felől voluták támasztanak, és golyvázott párkányos, háromszögű oromzat zár le. Ezen urnák állnak, míg kétoldalt a főpárkányon a szélső lizénák tengelyében egy-egy obeliszk. A síremléket a főpárkányra helyezett maszkok, füzérek és angyalfejek díszítik (1. kép).

A gyulafehérvári mellékoltárok felépítése hasonló, de az oldalrészeket is ión oszlopok szegélyezik eltérően az Opaliński-síremlék szélső lizénáitól. Mindegyik oltáron tehát négy-négy oszlop látható. A főpárkány kiképzése és a középrész íves timpanonja a síremlékével megegyező. Az oltárokról hiányzik az attika felépítmény. A részletek hasonlósága különösen a füzérszerű ión oszlópfeleknel szembetűnő. A sierakói síremlék szárnyas angyalfejei az egyik oltáron is megtalálhatók, bár más helyen, az oszlopszékerek homlokoldalain (2. kép).

Az Opaliński-síremlék és a gyulafehérvári mellékoltárok hasonlóságából arra következtethetünk, hogy az utóbbiak lényegében eredeti alakjukban, csak megcsontítva állnak ma is mint mellékoltárok. A négy mellékoltár a két Bethlen- és a két Rákóczi-síremlékből készülhetett azok szobordíszének és attika felépítményének elhagyásával. A Rákóczi-síremlékekhez a Bethlen-síremlékek szolgáltak mintául, hasonlóságuk tehát érthető. Sala az Opaliński-síremléknél is lengyelországi olasz mesterek, köztük a Castellok hasonló alkotásait vehette mintául. A Bethlen- és Rákóczi-síremlékek az 1658. évi tatárdúláskor csak kisebb sérüléseket szenvedhettek, a helyszínen járt Barcsay Ákos fejedelem szerint a sírboltot és a koporsókat törték fel a tatárok.³⁵ Mártonfi püspök tehát lényeges változtatás nélkül felhasználhatta ezeket. A sok nagy darab fekete márvány, melyet a XVIII. sz.-i inventáriumok is felsorolnak, és amelyeket Kazinczy is látott a templomban heverni, talán az elhagyott attika felépítmények kövei lehetnek.³⁶

A síremlékek szoboralakjairól sajnos nem alkothatunk magunknak képet, mert ezekből nem maradtak tudomásunk szerint töredékek.³⁷ Sala 1649. évi leveléből is csak arra következtethetünk, hogy I. Rákóczi György síremlékének középső fülkéjében a fejedelem páncélos alakja állt, hasonlóan Thurzó György 1616-ban, és Illésházi Gáspár 1649-ben készült, Árva várában, illetve Trencsénben fennmaradt síremlékeinek főalakjaihoz.

Détszy Mihály

JEGYZETEK

¹ Entz Géza: A gyulafehérvári székesegyház. Bp. 1958. 134. és 141. o.

² Herzog József: Újabb adatok Bethlen Gábor és Károlyi Zsuzsanna síremlékéről. Századok, 1921–22. 539–555. o.

³ Orsz. Levéltár, Pénzügyigazgatási levéltárak, Archivum Familiae Rákóczi de Felsővadász (a továbbiakban AFR).

⁴ AFR fasc. 18. fol. 414–6.: „... írtam vala Ngd(na)k hogi az Monumentum czínaló Mester embert Krakkobol Padanj vr(am) ez mostani nehez uton ki mozdította, tegnap előtt érkezett ide egy Legényvel, I(ste)n engedelméből holnap reggel megh indítom az mint mehet, ... Hunyor Györgyöt, és Devai Istvant boczatottam be velek, hogy inkább vetket ne tegyenek az uto(n), gazdakodasaban, és kedvetis kereshessenek mert ighen Olasz ember, en nem tudom nem panaszkodok, csak az uto(n) kedvetlensége ne essek megh hattam Hunyor György V(ram)na)k, Fejervarra menjenek és ot az szegény Betlen Fejedelem Monumentumát mutassak megh neki, hogi jól megh nezhesse, és onnet vigyek Ngto)khoz, hogi ahoz kepest Ngto)k tudjo(n) megh alkudni vele, szaz tallertiskultem az felesege nek Krakkoba(n) eleő penzt, mert különben nemis lehet...” A fejedelem egybéként végrendeletében intézkedett temetéséről, előzőleg már megtervezte monumentumát, sőt kifaragását is elrendelte: „Hova temessék testemet, azt már nemcsak elrendeltük, de meg is mutattuk és monumentumunk faragásához is hozzákezdettünk s ha életünkbe el nem végeztethetjük, végeztessék el Rákóczi György úgy, az mint mi kirajzoltattuk.” (Szilágyi S.: A két Rákóczi György csal. lev.)

⁵ Uo. fol. 403–4. Fogaras, 1649 márc. 1.: „... Ugy jut eszünkben az Idvőzult Urunk kepet az Eperjesi vagy Kassai kep iro le írta volt mikor leg előb az hadakozasokra Kassan voltunk, keglđ vetesse megh, kuldgye be jo gondviselés alatt...”

⁶ Uo. fol. 86–7. és 92–3. Kemény János II. Rákóczi Györgyhöz, Fogaras, 1649 ápr. 8. és Szeben, ápr. 18. Utóbbiban: „... En Kegyelmes Ur(am) kedden Fejervarra megiek, Aszonyunkis parancsolt az Monumentum czínaló Mester emberek ott varnak...”

⁷ Szilágyi S.: Hg. Rákóczi Zsigmond levelezése, Tört. Tár, 1887. 450. o. XLJ.: „Az monumentum csinálóval, úgy veszem eszemben, ottben semmi alkuvás sem lőtt, ide Nagyságodra halasztotta Kemény János uram.” Rákóczi Zs. resolútiója: „Tudja már erről ő kegyelme az végezést.”

⁸ AFR Fasc. 29. fol. 86. Guglielmo Orsetti Rákóczi Zsigmondnak (a továbbiakban R. Zs.), Krakkó, 1649 júl. 20.: „... G(e)n(er)osi D(omi)ni Mandatary presentauere mihi Clementissimas

Litteras SSmae D(ominatio)nis suae et quantum attinet Epitaphy SSmi Principis Stae Mem(ori)ae Parentis SSmae D(ominatio)nis suae Quoniam ratione eiusmodi summae Duorum Milium Imperialium Nempe 6000 fl Polloncialium (quae in manibus meis deposita est) Contractus finem non cepit causae istius rationes oretenus praefati Gnosí Dñi SSmae Dñis suae referent. Ideoque redeunt ad SSmam Dñem suam promittentes se iterum spacio duarum haebdomadarum cum integra summa pecuniaria redituros. Non desinam itaque exequi Deo dante quantum attinet promissionis meae offertae SSmae Dñis suae dabo enim operam quam diligentissimā in omnibus obsequiis ut ex administratione mea SSma Dñatio sua aliqua ex parte sit contenta...”

⁹ Uo. fol. 87–8. Sebastiano Sala R. Zs.-hoz, Krakkó, 1649. júl. 21.: „Illustrissime Princeps Domine Domine Clementissime.

Praemissa demississime testificatione officiorum, et obsequiorum meorum in Celsitudine Illmae Dñtis Vrae; cui comodissimā valedudinē gratulatus, eandē sibi ac omnia prospera infuturum ex animo apprecans, denuncio Illmae Dñtis Vrae, apud Mercatorem Cracouiensem Dnum Orssety factam esse mutuum conventionem, seu stipulationem inter me, atq(ue) Aulicum Illmae Dñtis Vrae de condendo epitaphio: in quo personae lorica indutae caput et manus ex alabastrite albo exsculpenda visa mihi sunt: deinde in certis locis personae suprascriptae deauratio relucebit. Quod si probatur Illmae Dñtis meum iudicium, rogo velit iubere ad me perscribi de his: sin minus, pro libitu suo Illma Dñtio Vra fieri praecipiat. Interim me suae gratiae Illma Dñtio Vra quaeso habeat commēdatum. Dat. Craconiae 21 July 1649.

Vrae Illmae Dñtis volūtati deditissimus, et ad obsequēdum proptissimus. Sebastiano Sala”

(Kisebb eltérésekkel közölte Szilágyi S. i. m., TT 1887, 457. o.)

¹⁰ Sebastiano Sala építési tevékenységéről W. Kieszkowski: „Zamek królewski w Łobzowie” c. cikke, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, IV. (1935) 23. o. Szobrászati alkotásairól S. Wiliński: „Rzeźby Sebastiana Sala” c. cikke ugyanebben a folyóiratban, XVIII. (1956) 55. o. A Salara vonatkozó irodalom adatainak szíves közléséért ez úton is köszönetet mondok Dr. Maria Piatkiewicz-Dereniowa krakkói művészettörténésznek.

¹¹ AFR Fasc. 29. fol. 69. Lubomirsky Szaniszló valószínűleg R. Zs.-hoz, Wisnie, 1649. máj. 26.: „... Gaudeo plurimum, exiguum hanc, meae propensissimae, erga Illmam Dñonem Vram, voluntatis, in misso sculptore, testificationem gratam fuisse, suae Illmae Dñtioni...” (Kisebb eltérésekkel közli Szilágyi i. m. TT 1887, 454. o.)

¹² AFR Fasc. 18. fol. 578–9. Hunyor György Lórántffy Zsuzsannához (a továbbiakban I. Zs.), Sárospatak 1649. dec. 7.: „... Az Nsgod előmben adattott Instructio szerint en kegielmes Aszoniom az Monumentum feloll az Orsetti neuü Olaszall vezetem, noha nehezen ugion mert edgy Nap haromszor is öszve veztem velle de megis ugion az Nsgod kivansaga szerint kellett meg leü, assecuraluan mindenekrull magatt, meli Assecuratiojatt Nsdnak mint kegielmes Aszoniomnak meg kültém, miell kettassecuratio adott magyarrull, de azt kivania hogy Nsgod az edjketi subskribalia es be küldgie neki, kötötte penigh magatt kett esztendőre es kett honapra meg kesztetni de miell imar kegielmes Aszoniom keszen vagion az meli magomis lattom huz drab benne, es minden hoza tartozando kövek kett heft alatt az baniaban meg vagatattnak, ugy remeli magais az mester ugi mint Sebastian Sala hogi Nsgod A° 1650 Esztendőbeli karacsonra szekerekett bizuast etette küldhett, az penizek letetele penigh ez Jöüendö husuetre kett ezer Talt ugian jöüendö karacsonra penigh az kett ezertt semi Usoratt auagy Interest nem kivan, sott ugian akor szekerekett etette küldüen...”

¹³ AFR Fasc. 19. fol. 238–241. I. Zs. Klobusiczky András sárospataki praefectusnak (a továbbiakban Kl. A.), Szentmárton, 1650 nov. 16.: „... Az krakkai Olasznak my bort nem adatunk, s-a mint veszüik eszüinkben, nemis kesztitheti co meg azt az Monumentumot el karacsonra, hanem ha az után... Az monumentumot látni kegd be külgön, s-ha el kesziti mindenestül, mys vgy tartozunk az árrát meg fizetni; de ha kesz nem leszen, csak annak arrat tartozunk mys meg küldien, a'ki kesz leszen benne...”; AFR fasc. 21. fol. 62. I. Zs. — Kl. A. Fogaras, 1651. jan. 8.: „... Im Orsetinek Crakkoban kultunk leuleket az Idyözült Urunk monumentumara valo czimerekkel, irasokkal edgyut, kegd igen siettezzeggel küldgye bizonyos embertel...”; u. ott, fol. 65–71. I. Zs. — Kl. A. ugyanaznap: „... Az Monumentum allapattját a'ni illeti, igazán írjuk nek sok gondaink kezöztis, nem kicsiny busulasunk vagyon azon aligh hinnenk ki hozathatnánk, az Verseket ma küldte ide Bisterfeldi Vram, melyet mingyart le iratvan, jm kegmed kezehez küldtünk...”. A síremlék feliratos fekete márvány tábláját a székesegyházban őrzik, szövege XVIII. sz.-i leírásban is fennmaradt, lásd Entz G. i. m. 169. o.

¹⁴ AFR. fasc. 21. fol. 72–5. I. Zs. — Kl. A. Fogaras, 1651. jan. 15.: „... Az Monumentum kihozatása feleöl nekünkis ír a Makouiczay vduarbiro, vgian nem árt adigh a' migh jo ut leszen, hordatni, de hogy onnet azon szekereken Patakra hozhassak, enny sok keöltségh s-foglalatos dolgok között modot abban nem látunk, hanem csak rakják le ott vagy szekerszinben vagy mas jo helyben s-jo gondviselés alatt tartuan Tauaszal osztan Jol leszen oollyan szekereken hordatni, a'kik az Tiszatul fogva egy végben hozzák ide be Fejér Varra. Patakonis most nincz hely... Az Monumentum csinálnak, valamint s- valahogy lehet kegd az 1000 Tallert külgye be akar Polturaiul az másik ezerét husvetra kell be vinni neki, miell eöis nem kesztette karacsonra, hanem husuutra foghja el kesztetni...”; AFR fasc. 20. fol. 29–30. Szalay Pál makoviczai provisor — Kl. A. Zboro, 1651. jan. 11.: „... mais erkeze krakobul hat szeker Monumentum kövekkel, 158 1/2 masat ponderálnak, csak Isten valamenjre fel deritene az időt mindgiart küldenem Patakra, de most semjy modon el nem vihetnék, az vizeken felette bajal mehetnének ell, mert az jegek fel szakadoztanak...”; u. ott, fol. 38. u. az u. annak, Zboro, 1651. jan. 16.: „... Az monumentumot husvetra írja Orsetj hogy el végzik, az 16 szekeren valot cörömet al küldcöm, de az Tapolj mentében mostan semjy modon el nem vihetnék, magokis felette sajnaljak hogy ennyi időtől fogvan olljan nagy terh vagion az szekereken...”; u. ott, fol. 86. u. az u. annak, Zboro, 1651. febr. 7.: „... Az Monumentum kövekben imar 510 masat hoztanak ki krakkobul, ugi vagion egy szekeresnek eöt Lovat vontak el erővell inkább egy vendegh fogadoban, az ha megli nem vitte volna azon szekeren levő darabokat ala, mostanis vannak oda be szekerek, de ha most kellenék alkudnj, noha nem kevesert hozak ki nem találnak szekereket az Lengiel Orszaghi allapatra nézve, meghis mikor négy, eöt szeker megien batorsagosaban járhatnak, az edigh ki hozot kövektől Patakigh valo szallitastul 2000 forintnal töbet fizettem igen etette vannak oda be az Mester emberek az kik ell készülnék hozton hozatom kj ha csak Makoviczaighis...”; U. ott, fol. 94. Szalay — Kl. A. Zboro, 1651. febr. 15.: „... Az Monumentum ki hozatasara gondom vagion mostanis vannak oda be szekeresek ami készen leszen tudomis megli egy nehany mazaval hoznak ki, az el marat köveket kegdmes írja hogy 4 szeker vitte ala, abban semjy fogiatkozás nem löt mert ugianis csak 4 szeker volt...”

¹⁵ Uo. fol. 263. Szalay — Kl. A. Zboro, 1651. ápr. 23.: „... az mely 500 Tallért mostan az Monumentum csinálnak paranczol kegd be küldenj, Aszoniumk eö Naga kglén azt paranczolja, hogy

valamediglen Hunior Uram megli nem laltja mint készült ell az hatra maratt része az Monumentumnak, az után kelletik be küldenj, de itt anyira valo penz ninczen, mostanis az kövekert be küldött Szekereseknek pénzt kellet adnom...”; u. ott, fol. 452. u. az u. annak, Zboro, 1651. máj. 10.: „... Hunior Uramk megli erkezenek Krakobul, noha ennekem azt írta valo hogy az szekereseket az Lengiel Taborra hajtottak volna ugy vagion idegeneket el hajtottak, de az eö Nagok embereit sem penigh az Monumentumert küldöt szekereket nem bantottak...”; u. ott, fol. 316–7. Zboro, 1651. máj. 17.: „... Az hatra maratt Monumentum kövek felöl azt írjak en nekem, hogy valamediglen az Lengiel kiralytul eö Felségetül Salvus passusunk nem leszen harminczad nellkül az köveket ki nem boczattjak, mostan 151 1/2 masat hozattam ki benne, itt rakattam Ie, erősdvén az szegény emberek barma, eökrös szekereken küldöm ala, tudom Hunior Uramat be küldöti eö Nagok mikor az kövek ki hozatasara be küldik...”; AFR fasc. 29. fol. 325. Szalay — Kl. A. Zboro, 1651. máj. 22.: „... Orseti Uram nekem azt írta hogy az Krakoban hatra maradt Monumentum köveket az harminczadosok ki hozatni nem engedik, miglen az harminczadot ezekert megli nem adgiak fl 700 Polonicales, avagyha az Lengiel kiraly salvipassusa nem lezen, irtam Aszonunknakis felöle...”

¹⁶ AFR fasc. 21. fol. 318. R. Zs. — I. Zs. Patak, 1651. aug. 23.: „... Az monumentum köveivel ma indultak megli, it fízen hat szekerre valo maradt még...”; u. ott, fol. 325–6. II. Rákóczi György — R. Zs. Szamosújvár, 1651. szept. 28.: „... Az Monumentum felöl irtunk ez előtti kglének Parancsoltunk el szallitasa felöl mi ugy tutuk kegd levelebeöl Pataki István leszen vele...”; (fenti két levelet közölte Szilágyi S.: A két Rákóczi György családi levelezése c. munkájában); AFR. fasc. 32. fol. 461–2. R. Zs. — II. R. Gy., kelet hiányzik: „... Az monumentum köveivel mar edes Battyam nem Debreczenben vadnak, ugyan Pataki Istvan vagyon velek, az többivelis nem sokkara ki erkeznék Craccobul, azokatis menten küldgyük...”

¹⁷ AFR fasc. 21. fol. 226–7. I. Zs. — Kl. A. Nyirbátor, 1651. nov. 10.: „... Hunyort be kellene küldenünk, nem annyra az vasalásért mint az Monumentum csinálnak ki hozasaért...”; AFR fasc. 20. fol. 353–4. u. az. u. annak, Ecsed, 1651. nov. 20.: „... Az Makoviczai vduarbiroval kegd hagia meg, mennyen vegere bizonyosan, az monumentum csináló meg Jöött, hogy Hunyort küldhetnénk be, s-ne Járna hejaban...”; AFR fasc. 21. fol. 246–7. u. az — u. annak, Bátor, 1651. nov. 27.: „... Az Monumentum csinálnak az minemu Assecuratoria kiúantatik, még ezelöt kegmed kezehez küldtük... Az Monumentum csináló feleöl valo dolognak vgyan Job hogy kegmed vegere mennyen, s- ahöz kepest kell osztan Jo moddal be küldenü etette...”

¹⁸ AFR fasc. 21. fol. 423–4. Kl. A. — I. Zs. Patak, 1652. jan. 15.: „... Az Monumentum csinálnak itt vadnak jmmar Patakon, be küldöm eöket, el erkeznék az hatra maradt részivélis az monumentum keonek...”; u. ott, fol. 381–2. Kemény János — Kl. A. Gyfvar, 1652. márc. 12.: „... Az Monumentumhoz valo koveknek elejiben küldöttem volt ha ma nemis holnap be foghnak erkeznü vele...”

¹⁹ AFR fasc. 21. fol. 477–8. I. Zs. — Szentpáli István, Fogaras, 1652. ápr. 3.: „... Az monumentum csinálós mikorra végezheti el dolgát, végére kellene teölle menni, addig rendelkezni oly ember, kinek gondviselése alatt küldhetnék ki mindgyárt...”

²⁰ AFR fasc. 29. fol. 546. Orsetti — I. Zs. Krakkó, 1654. aug. 29.: „... Supremus Maister Nominé Bartolomeus Ronk Italus... ab hac vita ad aliam demigrauit...”

²¹ Ronchiról (Roncho, Rago) a rendelkezésre álló lengyel szakirodalomból csak annyit tudunk, hogy 1649–53 években mint krakkói építész a közeli Dębni ki bányából szerzett be fekete márványt. A krakkói városi levéltár kéziratárának erre vonatkozó, AD 480. számú iratát közli W. Tatarkiewicz: „Czarny marmur w Krakowie” (Prace Komisji Historii Sztuki PAU, X. Kraków, 1952, 88. o.). Thieme–Becker: Lexikon der bildenden Künstler c. művében Antonio (–1606), Niccolò és Pietro del Ronchi luganoi építészeket említik, akik 1574-től, ill. 1578-tól működtek Krakkóban.

²² AFR fasc. 22. fol. 18–9. II. R. Gy. — I. Zs. Gyfvar, 1653. ápr. 27.: „... Idvozult edes Ocsem Uram monumentuma formáját Kemény Janos Uram ki fogta küldenü...”

²³ Uo. fol. 141–2. I. Zs. — Kl. A. Munkács, 1653. dec. 22.: „... Nagy Thamasnakis írjon kegd azt az kép írot kerestesse fel. ki az Iduezült fiunk képét le írta volt, mert aztis be kellene Crakkobá vinni... a' penzt Uy esztendőre kellene be küldenünk Crakkoban... ott halnak... Crakkoban nem ártana talan írni Orsetinek, hogy a' munkaban hatra ne álljanak, a' penzt be külgyük, de most be nem eresztik az embereket...”; u. ott, fol. 297–8. Kl. A. — Nagy

Tamás, Patak, 1654. jan. 23.: „... Az mi az szegheni Idvezult Ur Rakocy Sighmond kepe le irását illeti, abban nem kell igen arra nézni, hagi minemü kontösben kell jratni, akar Zöld, s. akar veres színü legyen, mert az csak arra valo leszen, hagi az minemü monumentumot csinálnak krakkoban, arrul az kgd iratta képrül veszen az Monumentum csináló materiát, s ugi faraghia öis ki az kövön; melljel kgd se késsék le irassa...”; u. ott, fol. 301. u. az u. annak, Sárospatak, 1654. febr. 7.: „... Az kepet el hoztak jo leszen ha a kez fazekakkal alajeönék akkor meg kéöldem az Tiz Talert kednek csak jutassa levelebe eszembe kgd...”

²⁴ AFR fasc. 22. fol. 6–7. I. Zs. — Kl. A. Vámosatya 1654. jan. 20.: „... Hunyor... ismet be mennyen Krakkoban a' penzel, mi azt tudtuk hogy csak 800. Tallert kell be küldeni, de az mint Hunyor mongia más fel ezer Tallert... Az Makouiczai vduarbiro-nak irjon kgedm, hogy ha szekererek borokat visznek be, alkugjek meg velek mentül Jutalmasban, hogy ki Jeöuett is üressen Ne Jar-janak, hozzanak keöueket ki, mellyek az Monumentumban készek, miuel Hunyor azt mongya keszi vagon már benne, s- Makouiczai rakatná Jo helyre az vduarbiro. Az Sarosi vduarbiro-nak is irjon kged, Iduezült Fiunk képét, adig keszittesse ok vetetlen el, mig Huniornak be meneteli leszen... Az szekerereknek kik az monu-mentumot ki foghikai hozni, penzt külgön osztan kgedm Makouic-zai vduarbiro kezében...”. I. Zs. két levelében emlit egy összeget, amelyet I. Rákóczi György síremlékének felállításáért fizetett egy mesternek, aki azóta meghalt. Ez Sala lehetett, akivel talán még Gyulafehérvárt megállapodtak az újabb síremlék elkészítésében, és halálakor a megbízás az előleggel együtt utódára, Ronchira szállt. AFR fasc. 22. fol. 8. I. Zs. — Szentpáli? Munkács, 1654. jan. 18.: „... Az melly Monumentumot Fejer Varatt fel raktak, kgd száz forintot adott volt Neki, kiuel nem tartoztam, s- az most ottben Lengiel Orszagban meg halvan meg tartottuk a' penzet, azért ha kdet quietaltta volt az 100. forintrol, külgye kgd kezünkben az quietantiát...”; u. ott, fol. 15–6. u. az u. annak, Torda, 1654. febr. 1.: „... Az Monumentum csinálótul adatott quietantiát kgd mennel hamareb kezünkben külgye, mert egy hét alatt llyvobul ki érkezik szolgánk, a' kinek mingyárt ismet Crakkoban be kell menni, s- akkor be kell aztis küldeniünk...”

²⁵ U. o. fol. 29–30. I. Zs. — Kl. A. Fogaras, 1654. márc. 6.: „... Hunyor hogy beis ment Crakkoban értyük, de vgy mondta volt nekünk, hogy masfel volt Taller kell az Monumentum csináló számá-ra oda be, mind az által talan azalis Contentus leszen most...”; u. ott, fol. 47–8. I. Zs. — Kl. A. Komána, 1654. ápr. 8.: „... Orsetti ha megh Jeött az Monumentum csinálást szorgalmaztassa kgd...”

²⁶ AFR. fasc. 29. fol. 546. Orsetti — I. Zs. Krakkó, 1654. aug. 29.:

„Serenissima Princeps Dna mea Clement^{ma}

Postquam redii Varsovia ipsemet in Persona profectus sum ad locum in quo praeparatur structura Epitaphy Marmorei et licet quod Supremus Maister Nomine Bartolomeus Ronk Italus quod credo sit iam notum Sⁱ Vrae ab hac vita ad aliam demigrauit et praesens itidem Supremus Maister cum imbecilli ualetudine reperitur, Nihilominus iam media pars structure confecta est et totum opus Deo uolente pro festo S. Martini uel post festum in duabus septimanis conficietur Nunc Supremus Maister desiderat ut quantum primum mittatur illi si aliquod scriptum et quale desiderat S'tas Vra in Epitaphio atque utrum duo figurae uel una Allabastrinae debentur extruisset in qua forma et Mensura, Interim S'tas Vra iubeat transmitti Summam pecuniarum nam ex meis nummis bonam partem expendi quod libenter facio pro seruitus S'ti Vrae nam in his et similibus semper paratus existo His concludens Ser^{ti} Vrae beneuolentiae et gratiarum Patrocinio me commendans Eandem Diuinae tutelae Comendo.

Cracouiae 29 Augusti 1654

S'tis Vrae Dnae meae Clement^{mae} Humillimus Seruus
Guglielmo Orsetti^{ti}

²⁷ AFR fasc. 22. fol. 148–9. I. Zs. — Szentpáli, Tokaj, 1654. okt. 23.: „Levelet kegielmednek vöttük, es az Bisterfeldius Urametis lattuk, meljből ertjuk az eö kme betegseget, s mind az eö kme, s. mind az kd niavoliJan szanakozunk; melj miat hog sem eö kme, sem kd el nem mehet az Monumentomnak megh meresere azon busu-lunk, mivel eddigis be küldöttük volna Krakkoban egy Szolgankat, csak azutan nem kellett volna varakoztatnunk; mivel azért sem kd, sem eö kme oda elnem mehet, külgön kd oda, ha ki volna oda ben olljan ember, az ki azt vegben vihetné, s ne kessen megh...”; u. ott, fol. 154–5. I. Zs. — Kl. A. Tokaj, 1654. nov. 2.: „... Kgd tudo-

siczon küldheté katonat Egyed vagy Gál Istvant had küldenek be Postan az Mertekert...”; u. ott, fol. 160–1. I. Zs. — Szentpáli, Sárospatak, 1654. nov. 18.: „... Az mi a' momentumnak mértékét illeti, edighis valoban vártuk, mivel Lengyelországban el keszült emberünket, csak arra várakoztattuk, mivel onnet beleölis azt solli-citalliak csak az mérték leuen heja az Monumentumnak, de mi nem gyözvén továb varakozni, emberünket be boczáttottuk, mivel bizo-nios szamu szekererek innét borokat vivén bé, vgy alkudtunk velek, hogy visza Jeövett ki hozzanak benne, masajat pro fl. 2. 75. Cracobol, (noha még Craccon belől ket melyföldnyre faraghiak) s- mivel már bé mentek az szekererek, be kellett menni; kgd azért ne késleltesse valamint, s- valahogy meg méretuén külgye ki, hogy utánna küldhessük...”; u. ott, fol. 162–3. u. az u. annak, Ven-csellő, 1654. nov. 29.: „... Az melly katonát mi Erdelyben be küld-tünk, a' véghe, hogy az monumentumnak mértéket jmmár bizo-nyossan ki hozza, nem tudgyuk hová késék ennyre el, hogy még sem Jeöve ky. Azért ha adig ki nem érkezik, migh ez leuelünk kgdhez mégyen, tudósítson kgedm, mennel hamareb hovalett, s- mi az oka, hogy enny ideigh késik...”

²⁸ Lásd 27. jegyzetben I. Zs. nov. 18.-i levelében: „noha még Craccon belől ket melyföldnyre faraghiak”; erre utal Orsetti 1654. aug. 29.-i levelében: „profectus sum ad locum in quo praeparatur structura...”

²⁹ AFR fasc. 23. fol. 1–2. I. Zs. — Kl. A. Munkács, 1655. jan. 6.: „... hiszem ha az Monumentum köuekert az szekerereknek fizetni kell, adgiak oda azt, a'kit az gyalogok fizetésére rendeltünk, s- mást küldünk mi jnnet az fizetésnek idejere, csak tudhassuk...”; u. ott, fol. 4–5. Cheh Mihály — I. Zs. Sárospatak, 1655. jan. 12.: „... az Momentum köveknél ell vitele igen bajos. Eleget irok mind Balas diak Uramra, s- mind Kaszára érette, az Monumentum köveknél ell vitelereis Venczelej Joszagot fordítottuk az oda valo Beresketis fel jöttekben buzat hozzanak, s- az monumentum köve-kei rakjak fell, de onnet nem remellem anny szeker telhessek hogy azokat mind ell vihessék...”; u. ott, fol. 19–20. Kl. A. — I. Zs. Sáros, 1655. jan. 29.: „... Az Monumentum köueket, el hittem el uitte eddigh Pataki Istuan...”

³⁰ Lásd a 9. és a 26. jegyzetben.

³¹ Enyedi István II. Rákóczi György veszedelméről. Erdélyi Történelmi Adatok (ETA), IV. k. 272. o.

³² Marosvásárhelyi Nagy Szabó Ferencz Memoráléja. ETA I. k. 142–3. o.

³³ Entz Géza i. m. 134–6. o. A négy mellékoltár a Boldogasz-szony, Borromei Károly, Szent Mihály és Mindszentek oltára. Kazinczy Ferenc Erdélyi leveleiben (Nemz. Kvt. Bp. 1880, 257. o.) a síremlékekről és mellékoltárokról az alábbiakat írja: „Az utolsóbb mellé (ti. János Zsigmond síremléke mellé) sok nagy darab fekete márvány vala elvetve, valamint a torony alatt nyíló ajtóban is. Azok valaha a Bethlen Gábor és első Rákóczi György fejedelmek bolt-jaikat ékesítették. Midőn 1716-ban a templom a reformátusoktól elvételét, püspök Mártonffy György e két emlékből négy nagy oltárt szellettete, és még sem tudá mind feldolgoztatni...”

³⁴ S. Wiliński idézett tanulmányában (lásd 10. jegyzet) Sala négy művét ismerteti: 1. a Glogówek-i plébániatemplomban az Oppersdorf család síremlékét (1637), 2. a Sieraków-i templomban Opaliński Péter síremlékét (1641–2), 3. a Gniezno-i székesegyház-ban Gembecki primás síremlékét (1638–42), és 4. a Woloszkowice-i plébániatemplom főoltárát (1643).

³⁵ Enyedi István idézett leírása szerint a „monumentumokat mind elrontották”. Barcsay Ákos fejedelem Lőrántffy Zs.-hoz Segesvárról 1658. okt. 10.-én kelt levelében ezeket írja: „Az holt testeket nem hanytak volt ki, hanem csak az Boltot rontottak be, s- az koporsót, de azokatis be csinyaltattam.” (AFR fasc. 24. fol. 317–8.). A sírok nem pusztulhattak el ekkor, mert Lőrántffy Zs. 1659. okt. 30.-án kelt végrendeletében úgy rendelkezik, hogy férje és fia mellé temessék (Szilágyi: A két Rákóczi Gy. csal. lev.).

³⁶ Mártonfi püspök megegyezésében a mellékoltárokon dolgozó kőfaragókkal az oltárok felállítására, a márvány fényesre csiszolá-sára és a hiányok kipótlására korlátozódik (lásd Entz Géza i. m. 205. o. Tört. források 159. sz.). Az 1770. és 1784. évi inventáriumok vonatkozó tételeit közli u. ott, 213–4. o. Tört. források 216–7. sz.

³⁷ I. Rákóczi György és Károlyi Zsuzsanna síremlékének töre-dékeit, valószínűleg épen a szobrokét Jósika Jánosné 1836 körül a mikési Jósika-kastély parkjában, egy szigeten állította fel. Az erről szóló levélet idézi Entz G. i. m. 214. o. TF 220. sz.: „Das monument des Rakotzi, der Karolyi Susanna habe dort aufgestellt.”

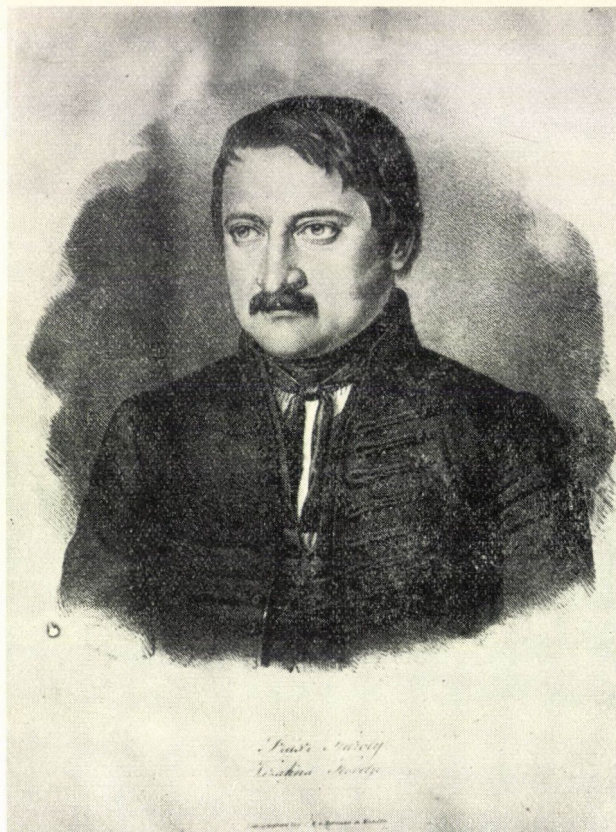
1834-ben nagy eseményre készült az erdélyi arisztokrácia haladó rétege, 23 évi szünetelés után összehívták az országgyűlést a Habsburg-birodalom ezen „elhagyott keleti provinciájában” is.¹ Metternich rendőrruralma Erdélyben még jobban érvényesült s minden kezdeményezés, mely az elmaradott szociális viszonyok megváltoztatását célozta megrekedt. De a magyarországi reform-országgyűlések hatása, a Wesselényi Miklós köré csoportosult „vándorpatrióták” lelkes propagandája, végre is meghozta a sikert.² Nagy volt az izgalom — különösen Kolozsvárott —, ahol az Erdélyi Híradó decemberi számában arról értesíti olvasóit, hogy az országgyűlés tagjainak litografált arcképeit is közölni fogja „Szabó János rajzolatai nyomán”.³ Ez az első híradás a jeles festőről, akinek neve éppen e képekkel vált ismertté országsszerte. Az országgyűlés eseményei mellett gyorsan terjedt e felhívás híre, hiszen sokan szerették volna legalább képről ismerni azokat, akik az erdélyi nép jobb helyzetéért harcolnak. A nép széles rétege — magyarok, románok, székelyek, szászok — egyaránt a jobbágyság embertelen sorsát viselték.⁴ A nemességre és a jobbágyságra tagozódott erdélyi társadalom „középrenddel”, polgársággal ugyanis alig rendelkezik, a „főnemesség és nemesség is pénztelen, begubózott életet él, el van vágva a nagyvilagtól”.⁵ „Erdélyben szegény a gazdag és koldus a szegény, a székely 20–30 pénzért őrjási utakat tesz meg szekerével, mivel itt a nyomor vette nejeül a jószívűséget.”⁶ — állapítja meg Kővári László, Erdély múltjának első feltárója. Így vélekedik Kazinczy Ferenc is: „Alig volt itt olyan falu, amely egyetlen urat ismerne.”⁷ A címekért, rangokért harcoló nemesség jövedelmét nem az őrjási birtokokból kapja, hanem a törvénytelenül felfokozott robotteljesítményből és a jobbágytelkek összezsugorításából. Így periodikusan fellépett a jobbágymozgalmaktól való félelem, különösen a Horia-féle parasztfelkelés után.⁸ A századfordulón a földesurak és jobbágyok, a román és magyar uralkodóosztályok közötti nemzeti ellentét kiéleződése a feudális viszonyok és gyarmati helyzet közepette többé nem volt megoldható az elnyomó Habsburg-rendszer politikájával. Világosan látta ezt a Wesselényi köré csoportosult nemesség jó része. Wesselényi politikai hitvallását a szegény székely katonacsaládból származó Bölöni Farkas Sándor (1795–1842) így fogalmazta meg: „Utáltam minden privilégiumot, monopóliumot és megkülönböztetést... Tettel, szóval és írásban terjesztettem minden demokráciai elvet. Elszórtam a külföldről hozott minden szabad intézetek magvait. Vértett szívem hazámbeli embertársaim egy részének rabszolgai nyomatásán, mellettük harcolva a feudalizmus ellen... Hazám nyelvért éltem, haltam. Gyűlöltem a hideg cozmopolitizmust, mely a nemzetiségnek legnagyobb metelye. Az emberiség legundokabb fajzatának tartottam a vallásos bigottakat, bármely felekezetből is legyenek.”⁹ A Wesselényi vezetésével jól szervezett és kitűnően felkészült ellenzék Bethlen János, Jósika Miklós, Jósika Sámuel, Mikes János, Szász Károly és a többiek, a rendi alkotmány haszonélvezői Erdélyben, saját kiváltságaik ledöntését akarták keresztülvinni az országgyűlésen.

A Habsburg elnyomást szívből gyűlölő s ellenzéki gondolkodású Szabó piktör örömmel festette azokat a képviselőket akiktől a nép sorsának javítását várhatta, rációval Kazinczy századelejei szomorú megállapítására: „A portrékban régóta bővelkedő Erdélynek arcfestője most nincs, s azt neki Bergmann ad és Avenarius, vagy ha valamely utazó ideérkezik.”¹⁰ Erdemes hát feltárni annak a „Szabó piktornak” életét és működését, aki sokban hozzájárult, hogy ez a vélemény aránylag rövid idő alatt megváltozzék.

Szabó János Székelyudvarhelyt született 1794-ben. Ott végzi elemi iskoláit is. Azután a maros-vásárhelyi református kollégiumba kerül „hová beléptekor próbát adván, egyik tanár Bolyai Farkas volt kikérdezője (Cenzor), kinek ez alkalommal megnyervén pártolatát tanítványává fogadta.” — írja Benkő Károly.¹¹ Később ugyanott papi pályára készült s Bodor Pál nevű társával a vizsgát is letette az akkori főgondnok, Teleki Mihály jelenlétében. Erről a pályáról azonban gyorsan lemondott azzal az érveléssel, hogy „még II. éves tanuló koromban lefestettem egy lovaspolgárt s egy ezüst petákot kaptam érte, festő leszek.”¹² Hol és kinél tanult rajzolni, nem tudjuk. Annyi bizonyos, hogy szorgalmasan készült e pályára s Benkő Károlyt idézve újra „rajzra vonszó hajlamával mint szegénylegény gyalog ment Bukarestbe, hol harmadféléveket lakván, ezalatt magának pénzt szerzett.”¹³

A Mikes Kelemen által faburkolatú utcái miatt „kéregvárosnak”¹⁴ nevezett Bukarest gazdasági és szellemi jelentőségénél fogva ebben az időben már a románság központja volt¹⁵ s el tudta jól látni megrendelésekkel az odavándorolt francia, cseh, magyar stb. művészeket. Szabó János a legelső magyar festő — tudomásom szerint —, aki a román fővárosban járt.¹⁶ Bolyaihoz, egykori tanárához és pártfogójához intézett leveléből olvashatjuk: „Midőn megköszönöm professzor uramnak irántam tanúsított jóságát, amivel engem eddigi utamon istáptolt s amit csak egy minden művészetért annyira rajongó lélek tehet meg — bukaresti tartózkodásomról számolnék be. Mert hogy nem hiába időztem ott, azt amagammal hozott olajképek is bizonyítják, amiket professzor úrnak prezentálni szeretnék.” A levél keltezéséből (1815) következtethetünk Szabó bukaresti tartózkodásának idejére is.¹⁷ A képírás e korszakban Bukarestben is szinte egyértelmű az arcképfestéssel. A legfontosabb és alapvető követelmény az érthetőség, a gondos kivitel. Szabónak két bukaresti festményét ismerjük. Az első gazdag színhatású sikerült női kép, rációval ezzel arra a véleményre, hogy csak a vonalakat látja s a tónusokat és a színeket nem veszi észre. A másik gazdag bojárról készülhetett, amit egy későbbi ceruzamásolatból ismerünk csupán.¹⁸ Mindkettő arról győző meg minket, hogy Szabó Bukarestben az ott-tartózkodó francia mesterektől sokat tanulhatott.

Hazatérte után talán még ugyanabban az esztendőben festhette Kemény Simonné Teleki Anna portréját, aki 1815 és 1821 között napló formájában fejtette ki újszerű leánynevelési problémáit, 8 évre terjedő tanulási időt javasolván a leányok nevelése számára.¹⁹ Derékban össze-



1. Szabó János: Szász Károly



2. Szabó János: Szász Károly

szorított magyar ruhában s pártás fátyolos fejjel ábrázolja az elmélyülten gondolkodó tudós asszonyt. A szigorú erkölcsiséget tükröző arc igazi portré, jellemábrázolás. A kezek rajza azonban sikerületlen. Az 1820-as évek körül festhette Bánffy György gubernátor arcképét is, amit sajnos csak egyik egykorú, vagy valamivel későbbi másolata alapján ismerünk. Erről készült az ismeretes késő öregkori metszete is.²⁰

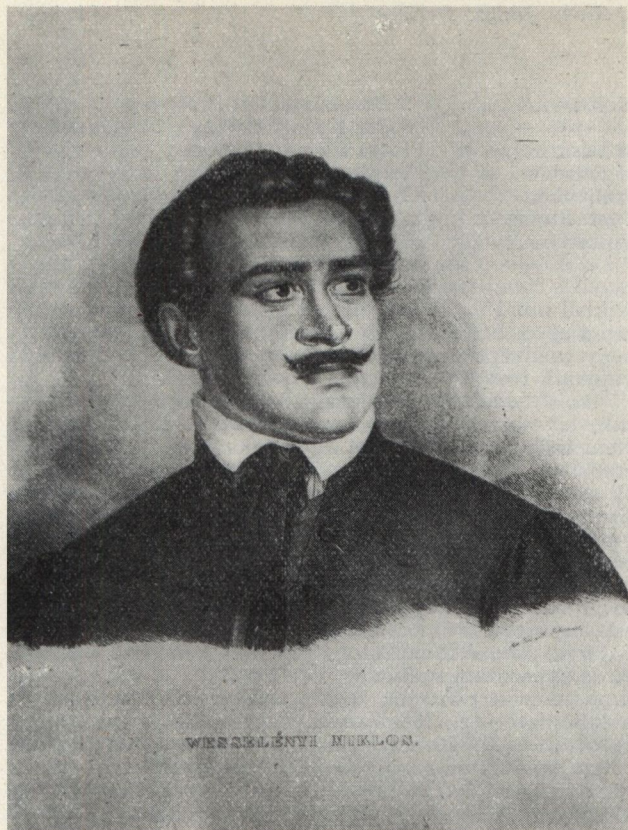
Bukarestben s ezeknek a képeknek a festésével annyi pénzt szerez Szabó, hogy Pestre, majd Bécsbe mehet művészi ismereteinek gyarapítására. Bécsben, az akkori monarchia központját aktuális érdekességei mellett a tudomány, a művészet értékei tették igazán vonzóvá írók, festők, zeneszerzők központjává. Egész kis magyar kolónia élt ott. Az Akadémián Führer professzor szigorú klasszicista elvei szerint tanítottak s a szabályok pontos betartása volt a lényeges.²¹ Nem tudjuk, hogy az ifjú Szabó mennyi időt tartózkodott Bécsben. Benkő Károlytól értesülünk arról, hogy Olaszországban is járt. Az akadémiai tanulmányok befejeztével ugyanis legtöbb művészi felkereste Itáliát, hogy a korizlés kívánságának megfelelően ott fejlessze tovább művészetét.²² Szabó is, mint sok más laposzebéi magyar művésznövendék, akárcsak a céhek vándorútra induló mesterlegényei, nem vette igénybe a drága delizánszot, gyalog indult Bécsből dél felé. „Minden szép iránt fogékony lelke” bizonyára sokat gazdagodott utazásaival, későbbi olajportréin tapasztalhatjuk ezt. Hazatérését Bolyai segíti elő, aki továbbra is gondoskodott kiváló tanítványáról. 1829-ben 110 Ft-ot gyűjtött számára útiköltségre.²³ Itthon ezután Marosvásárhelyt, Brassóban, de leginkább Kolozsvárt tartózkodott.²⁴

Barabás Miklós emlékirataiban többször is foglalkozik Szabóval, hiszen az első komoly művészi tanácsokat is tőle kapta, de ez még 1829 előtt történt, amiből arra következtethetünk, hogy Szabó Bécsből huzamosabb

időre hazatért s újra kilátogatott oda, illetőleg Itáliába ment. „Makoldy Sámuellel kerültem egy szobába (1825), aki Brassóban megismerkedett volt Szabó János arcképfestővel, kit rendszeresen Szabó piktornak neveztek. Makoldy arra figyelmeztetett, hogy Szabó piktort crayonnal rajzolja az arcképeket, mert így tökéletesebbet alkothat, a hibákat ki lehet kenyérbéllel szedni s így a javítás lehetősége sokkal előnyösebbé teszi ezt a modort a tusrajzolásnál.”²⁵ Írja Barabás, aki azelőtt arcképeinek technikáját sok apró sűrű pont felrakásával oldotta meg. Időközben megismerkedett Szabóval s 1827-ben Kemény Jánosné rendelkezése másolatokat is készített a művész festményei után.²⁶ Barabás emlékirataiban Szabóval való kapcsolatának nem tulajdonít nagyobb fontosságot, röviden és futólag említi csak inkább technikája miatt. Pedig ha a két művész munkáján végigtekintünk, fel kell ismernünk azt a mély hatást, amit Szabó piktort fiatalabb társára gyakorolt.

Igen helyesen értékeli Hoffmann Edit Szabó és Barabás művészi kapcsolatát: „Szabó piktort mintája Barabás rokontermészetű lelkében meleg visszhangra lelt, s arra ösztökélte, hogy őszinte lélekkel s a klasszicista művész higgadtságával a valóságot keresse minden egyes ábrázoltnak az arcában.” Hogy Barabás művészetének kezdetől fogva oly magyaros a jellege, abban nagy része van Szabó piktort önkéntelen hatásának s annak a felfogásnak, ahogyan ő egy magyaros arcot nézett. Szerencsés véletlen, hogy éppen őt fogadta el tekintélynek a kezdet kezdetén és nem valami idegent.”²⁷

Közben a művészek száma és a művészet iránti igény is egyre növekedett. A gazdagodó irodalom és a diadalmas építészet mellett a „csinos mesterségek”, a festészet és szobrászat helyén sem maradhatott fehér folt kultúránk együttesében. Jól hangzó jelmondatá váltak Kazinczy szavai: „Semmi sem drága, ha ez festés, faragás és írásra kellek.”²⁸ Sokan az erdélyi festők közül azon-



3. Szabó János: Wesselényi Miklós



4. Szabó János: Haller István

ban olyan súlyos helyzetben voltak még hosszú ideig, hogy az arckép festés mellett szoba-, bolti cégérek pingálását is vállalniuk kellett, vagy éppen rajzleckéket adtak széplelkű kisasszonykáknak. (Simó, Neuhauser, Sikó stb.)²⁹ Szabó János pedig az Erdélyi Híradó szerkesztőségében dolgozik, Méhes Sámuel vezetésével, társai még Úrházi György és Jakab Elek.³⁰ Szabó biztos ítélete gyorsan felismerte a nemrégén divatosá vált könyomás gyakorlati előnyeit s oly hévvel vetette rá magát, mint irodalmi barátai az új irodalmi műfajokra. A litográfia eddigi termékei Erdélyben csak szerény kezdeményezések voltak, míg Szabó kezén, aki közben a kolozsvári ref. kollégiumban rendezte be műhelyét, merészen felvette a versenyt előkelő testvéreivel, az akvarell miniatűrrel. Erdélyben a szebeni Bielz Mihály-féle könyomdat gyorsan követte a kolozsvári, ahol 1831-ben a katolikus liceumban majd a ref. kollégiumban jött létre hasonló intézmény Barra Gábor vezetésével.³¹ A főtanács a könyomda felállításának szükségességét azzal indokolta, hogy a könyomda a szépírással és a rajzolásal, úgyszintén a szépírók helyett, már valaha nemzeti Fejedelmek, elhunyt, s élő jeles férfiaknak és asszonyainak képeiket tulajdon mestereinek kezéből venni, s házaik ékeségére, és még a maradék formálására is megszorodva szemlélni.”³²

A negyvenes években megnövekedett kőrajz termének jelentős része a különböző képes kiadványokban, ill. folyóiratokban jelent meg. Műfajilag szinte végig az arckép vezet. Néhány tudós „műtész” eltekintve,

akiknek klasszicista elvei jórészt hatástalanok maradtak³³ — legfőbb követelménynek a hasonlóságot tartották. Szabónál is, aki az erdélyi litográfusok, portréfestők legjelesebbje, ez a szempont érvényesül.”

Világosan szemléltetik az 1834-es év képviselőiről készült olajképei, rajzai és könyomatai. Kiderül ez az Erdélyi Híradó 1834. december 23-i számából (12-ik szám Hirdetések rovata): „Szabó János rajzolatjai után Bétsnek legelső rangú kömetész intézetében, nyomtatva jelennek meg a jövő 1835-dik év folytában az Erdélyi Országgyűlés tagjainak mellképei minden holnapban négyenként, politikai osztályok és vélemények különbségeire nem tekintve. Valamint a már rajzolatban készen álló négy darabokban u. m. Belső Szolnok Vármegye Főispánya Gróf Haller István, K. Hivatalosak, Gróf Bethlen János és Bárá Jósika Sámuel s Doboka Vármegyei követ Gróf Mikes János képeikben mindenik bámulva esmerik el a tökéletes hasonlatosság és bevégzett kidolgozás egyesülését, úgy ezután is a rajzolat köremetszés végett addig Bétsbe küldetni nem fog mielőtt közelsmerés arra tökéletesen helybe hagyó ítéletét kimondaná. A kiadandó példányok megszerzésére kettős utat nyit a kiadó. Kik az egész gyűjtemény folyamatjára, mely mind addig fog tartani míg a közönség ez érdekes célt pártolásával elősegíteni meg nem szűnik, írják alá egyszerre nyolcz ezüst huszas letétele mellett, azok mindenik négy-négy képet magába foglalandó nyalábot ugyan nyolcz ezüst huszasokon fogják megkapni, s mindenikért az átvételkor fizetni, kivéven a legutolsót, mely ingyen adatik ki, annak áraban tudatván fel az előre letett biztosító summa: óhajtani lehet hogy ezt az egészre kiterjedő aláírás útját mentül többek válaszával, s ez által a kétségkívül sokak előtt érdekes intézet teljes végére hajtathatóságát biztosítsák. Aláírás nélkül egyes mellképeknek ára három ezüst huszas lészen. Aláírást fogadnak el



5. Szabó János: Bethlen János

Kolozsvárt
— — —
M Vásárhelyt
N Enyeden
Szebenben
Pest Budán
Posonyban

Méhes Sámuel R Professor
Szász Károly Országgyűlési követ
Dósa Elek R Professor
Vajda Dániel
Incze Josef T Bizottsági Irnok
Pregárd János
Beöthy Ödön Országgyűlési Követ
urak

Kiknél mind az aláírók magok példányaikat átvejjük, mind egyes képek megszerezhetők lesznek. A fennevezett négy mellképek mutatványul az idevaló Cassinoban ki vagnak téve."

Az itt említett kőrajzokat szerencsésen mind ismerjük, sőt az országgyűlés más tagjairól készültet is. Nem tudjuk azonban, hol lappanganak az olajjal festett eredetiek s az azokhoz készült tanulmányok és vázlatok. Hosszas megfigyelés és tanulmányozás után festette ugyanis Szabó arcképeit. Alkotásmódjáról Barabás naplójából értesülünk. "Szebenben készült arcképek nagyrészt vázlatban is megrajzoltam, mert még Szász Károly tanáromnál láttam, hogy Szabó piktor, aki nála szállt meg, azokat, akiket lerajzolt, előbb darabosabban a vázlatkönyvében örökítette meg s csak később rajzolta más papírra, csinosabban kidolgozva. Ezt a módszert azután én is utánoztam Szebenben, de később Kolozsvárt abba hagytam, mert láttam, hogy a másolásnál mindig veszít a hasonlatosság, de másrészt kárba vesztett fáradságnak is tartottam."³⁴ Nem így Szabó, aki egész életén át kitarított a komoly előkészítő tanulmányok mellett.

Az Erdélyi Híradóban közölt képek közül Szász Károly (1798—1853) olajportréját ismerjük. A kiváló szónok és nagyenyedi jogtanár, majd a forradalom után marosvásárhelyi matematikus egyénisége plasztikusan jelenik meg Szabó képén. A félprofilban való ábrázolást Szabó különösen kedveli. Szász Károly jellegzetes hosszú haja, hajlott orra, nyírott bajusza, borotvált arca nem teljesen egyező a kőrajzon látható megoldással.³⁵ Az utóbbin nemcsak a zsinóros öltözet más, hanem a tekintete is álmodozóbb s az arc is csiszoltabb minden bizonynyal a müncheni kőrajzoló ízlésének megfelelően. Ebből két dolog is kiderül. Az egyik az, hogy az újság müncheni rajzolóval is dolgoztatott, a másik pedig, hogy Szabó más képet is festhetett Szász Károlyról s arról készíthetett a rendelkezésünkre álló kőrajz. Viszont ezt az olaj eredetit nem ismerjük.

Wesselényi Miklós (1796—1850) az árvízi hajós mind a magyarországi, mind az erdélyi országgyűlésen a jobbagy kérdés harcok képviselője. "Szörnyölők szörnyölő fia"³⁶, valóban a testierő, a férfi szépség és a bátorság mintaképe. Bizonyára róla is készített olajképet, de csak a kőrajz ismeretes két változatban. Különböznek egymástól fejtartásban, öltözetben és kidolgozásban is. Amit a kollégium litográfusa (talán Szabó) készített sokkal jobbnak bizonyul, a Szakmáry által rajzolt arckép naivabb és hibás a felirat is; „Wesselényi”-nek titulálva tévesen.

Haller István, Szolnok-Doboka vármegye főispánja,³⁷ Bethlen János, Udvarhelyszék képviselője, Mikes János, minden erdélyi művelődési egyesület buzgó pártfogója, Jósika Miklós, regényíró, Jósika Sámuel, kancellár, Bánffy László, az ellenzéki párt vezére, Kornis Mihály, Kolozsmegye administratora stb. litografált arcképeit³⁸ határozott, világos rajz s biztos karakterérzék jellemzi. Egyszerű, meggyőző és erőteljes vonásokkal modellje lényének magvát sikerült legtöbbször megragadnia.

Jól szemlélteti Szabó piktor erőteljes egyéniségét az az eset, amikor Barabás 1838-ban újra Kolozsvárra ment s az ottani könyomdát Barra halála után rendbehozta és ottléte idején néhány litográfiát is készített. Ekkor ismét



7. Szabó János: Jósika Sámuel

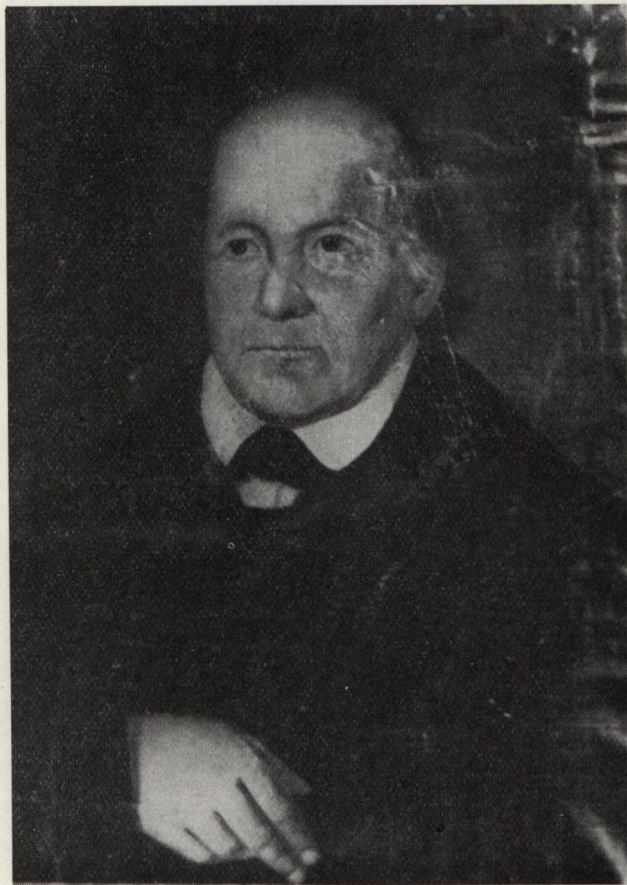
együtt dolgozott Szabóval, amiről két érdekes körrajz is tanúskodik. Az első Kornis Mihályról készült. Barabás képe alapján. Jósika Sámuel kancellár arcképét viszont Szabó képéről Barabás rajzolta köré. Míg az első világosan mutatja, hogy Szabó saját elgondolásaiból semmit sem enged és nem befolyásolja Barabás sima modora, addig Barabás a Jósika képen hirtelen felvesz valamit a vidékies Szabó János kemény, valóságos, darabos modorából,³⁹ mint ahogy némely ember futólag átveszi annak a hanghordozását, akivel beszél.

Szabót elkeseríti az országgyűlés eredménytelensége, a főurakat rajzolja ugyan, de társaságukban nem érzi jól magát s vissza-visszatér Marosvásárhelyre. Ilyenkor testvérénél, Szabó Mózes szíjgyártó mesternél tartózkodik⁴⁰ s egykori tanárai, Antal János, Bolyai Farkas is szívesen hallgatják kolozsvári híreit, az egyre mozgalmasabbá váló politikai eseményekről szóló beszámolóit. Nővérei is együtt vannak vele, így a családi környezetben az otthon melegen készülnek talán legsikerültebb arcképei.

Antal Jánosról (1767–1854) jelzés nélküli olajképet őriz a marosvásárhelyi Bolyai múzeum. A kissé megrongált állapotban levő mű, ami Benkő Károly szerint⁴¹ Szabó János alkotása, idősebb korában ábrázolja a történa és filológia egykori professzorát, aki később református püspök lett. Teleki Anna képéről azt állapítottuk meg, hogy a kéz rajzával baj van, bizonyosan akadémiai tanulmányainak eredményeként itt a kéz megfestése is igen sikerült. A kéz rajzával és tartásával is híven jellemzi Antalt. Körrajzaitól eltérően a festői megoldásra törekszik s távol a klasszicista portrék reprezentatív jellegétől közvetlenség hatja át, amit a barna színek meleg tónusa is segít. A ruha mélyre hangolt színeivel és a gallér fehérje hatásosan emeli ki a jóságos arcot. Szabó olaj portréin különösen szembeötlő a valóság iránti érzéke. Arcképei a legváltozatosabb egyéniségek lélekábrázolásai. Ez a sajátossága teszi művészetét olyan rokonszenvenssé s vidékies vonásai mellett is figyelemre méltóvá.

Barabástól abban is különbözik, hogy képei között kevés a női arckép, mindössze 3-ról van tudomásunk. Kettőről már előbb beszámoltunk, a harmadikat Deáki Fülep Teréziáról, Deáki Fülep Sámuel, író és műfordító leányáról festette. Ezen a Nemzeti Galériában őrzött képen a bordóvörös brokát drapéria s az aranyléc szegélyekkel keretelt szürkés falhátteréből emelkedik ki a fiatal lány félalakos portréja. Középen elválasztott barna haja két oldalt fürtökben omlik a vállára szépen kiemelve a meleg tekintetű arcot. Csipkével díszített mély kivágású fekete ruhájában ünnepélyesen jelenik meg ugyan, de mozdulata és kezének kecses tartása enyhítik ezt. A fény-árnyék finom átmenetei s a színek harmonikus egybehangolása a biedermeier korszak legjobb portréira emlékeztet.

Szabó legsikerültebb portréi világhírű pártfogójáról, Bolyai Farkasról készültek,⁴² aki messze a tudományos élet központjaitól zseniális fiával, Jánossal örökös küzdelemben élt a marosmenti kis városban, Vásárhelyt. Crayonnal készítette Bolyairól két ismert arcképét, amelyek tanulmányok lehettek a csak leírásból ismert olajképhez. A marosvásárhelyi Bolyai múzeumban a többi Bolyai ereklye között van az első változat, amelyik világos barna papíron, fekete ceruzával és fehér krétával készült, 25,5×30,5 cm méretben jelzés nélkül. 1898. május 7-én vásárolta ezt a kollégium akkori könyvtárosa, Koncz József Farkas Dániel nevű asztalostól. A kép sorát a hátlapjára erősített feljegyzésről pontosan tudjuk.⁴³ Amennyiben kétségeink lennének a feljegyzéssel kapcsolatban, a Szász Pál matematikus tulajdonában levő — az előbbivel majdnem teljesen megegyező példányon — már a Szabó nevet s az 1846-os évszámot is olvashatjuk.



8. Szabó János: Antal János



9. Szabó János: Deáki Filep Terézia



10. Szabó János: Bolyai Farkas

Ez utóbbi a Szabó által többször is megörökített Szász Károly professzor, illetve Szász Károly püspök hagyatékából való. Csak annyiban különbözik az előbbtől, hogy a kabátszárnyakból több látszik mint a marosvásárhelyi képen, egymásra hajtogatása is ellentétes. Mérete nagyobb — 43×33 cm —, de ugyancsak ceruzával készült. Kidolgozása is tökéletesen megegyezik amazéval. Szabó olyan intelligens fejet ábrázol, amilyennek Brassai Sámuel méltatja Bolyai Farkas egyéniségét: „aki megérni szeretne volna hazája fiaitól különködésnek bélyegzett matematikai szisztémája elismerését.” Az abszolút biztos rajztudást a kellő helyen jól hangsúlyozott lendületes vonalak is fokozzák, a fényeket meg finoman fehér krétával rakta fel. A kortárs Kemény Pál megállapítása szerint Bolyai Schillerre hasonlított. Az arcot kissé gyér, puhán omló, selymes haj keretezi, szemében még érdeklődés csillog, bár a távolba néz. Egy sokat látott és átélt bölcs arckifejezése ez. Egy kivételes emberé, kit az élet az élmények gazdagságával ajándékozott meg. Csak szája szélén a mély ráncok tanúskodnak a sok kiábrándító keserűségről, amit két sikertelen házassága s tudományos munkásságának el nem ismerése is fokozott. Nyugtalan zsenialitása itt már fölényes nyugalomba oldódott fel. Az egyszerű megfigyelésen túl az érett festő s a kiváló tudós találkozása ez a kép. A portré a művész véleménynyilvánítása modelljéről. Igazi portréreemek azok, amelyeken ez a véleménynyilvánítás őszinte. Éreznünk kell azt az alázatot, melyre Szabó ennek a csodálatos embernek látása hangolta, a művész megértő rajongását a nagy szellem iránt. Ez a képmás már nem a polgárember kíváncsi leírása egy érdekes arcról. Gondosan ismétli ugyan az arc apró különlegességeit, amelyeket az árnyalás még inkább kiemel, de ezentúl Szabónak sikerült a szellem örökörtékét is érzékeltetnie. Nem érdektelen összevetni e rajzot azzal a nagyszerű jellemzéssel, amit első életrajzírója, Bedőházi János írt Bolyairól élete egyhangú özvegyi szakaszában: „Ha képet akar képzeletünk fes-

teni róla, mindig az a középtermetű, szikár, hosszúkas, beretvás, nyájasarcú, kissé meggörnyedt öregember alakja áll előttünk kétfelé választott, vállaira omló hosszú fehér hajával, ajkai körül a mélabú, a szelíd bánat sajátos vonásával, villogó mélytűzű szemeivel. Amint megjelent katedráján fekete, kissé kopottas ruhájában, hosszúszerű csizmákban, vállain kékes színű hosszú köpenyben, kezében széles karimájú kalapjával: mintha hallanánk köhicsélését, rekedtes hangját, amely az előadás tüzeiben átmelegedve visszanyeri csengését; vagy amint otthon gondolataiba, vagy számjaiba merülve asztala előtt ül fehér flanel ujjasában szemén a sötétzöld ernyővel: mintha látn'ok tollának izgatott futását a papíron, mialatt betűi, keze nem tudván gondolataival versenyt haladni, alig olvasható szavakká alakulnak.”⁴⁴

Bolyai Farkas fiához, a második házasságából született Gergelyhez írott leveléből 1851-ben értesülünk, hogy olajképet is festett róla Szabó piktora: „itt az olajkép, mintha mostani kedvetlenségem volna lefestve... színte Pater dolorosus”.⁴⁵ Gergely írja apja halála után, hogy „nemcsak halva fotografizott képe van meg, hanem olajban is meg van. Szabó által levéve, ha jól emlékszem 846-ba = 71 vagy 72 éves korában. Szabó derék művész volt, elég jó is a kép, de a szemével éppen egészen nem vagvok megelégedve.”⁴⁶ Bedőházi szerint: „Hetven éves korában partfogoltja Szabó János festette le, e képről van másolva és kijavítva az Akadémia birtokában levő festmény... a Szabó János által festett képet Gergelynek adta, de az úton eldörgölődött, s Bolyából később visszahozatta, hogy Szabó Jánossal igazíttassa meg, de akkorra már mint Bolyai Farkas megjegyzi az igazító is letörölődött a nagy tábláról.”⁴⁷

A rajzos képeken látott művészi értékek talán még fokozottabb mértékben meg lehetnek Bolyai Farkas olajfestésű arcképén. Bolyai Gergely levele, Bedőházi közlése s a Szász Pál tulajdonában levő rajz jelzése is 1846-os évet tünteti fel a Bolyai Farkasról készült képek

dátumaként. Stäckel azt állítja, hogy 50 éves volt Bolyai, amikor ez a képe készült.⁴⁸ Nem fogadhatjuk el ezt az adatot, azért sem, mert Bolyai Farkas 1825-ben volt 50 éves. Másodszor: Stäckel, félreértette a Bedőházi könyvében közölt másolat aláírt megjegyzését: „Szabó János festménye a 40-es évek elejéről.” Ez nem Bolyai Farkas negyvenes éveire, hanem az 1840-es évekre vonatkozik.

Koncz József, a kollégium tanára még azt remélte, hogy az Akadémia részére a Bolyai képet „Trefort miniszter úr ó nagyméltósága festeti Roskovics Ignác jeles fiatal festővel.”⁴⁸ Nem így történt. Thanhoffer Lajos, orvos, egyetemi tanár festette meg. Érthetetlen mi okból elégedett meg az akadémia egy műkedvelő festő művével, aki lehetett ugyan kiváló orvosprofesszor és akadémikus, de nem jeles festő is. E másolat kifejezésben is gyengébb, szellemtelenebb, a száj rajza, a kéztartása is rossz, mégis ez szerepel a Tentamen második kiadásában,⁵⁰ s a magyar posta Bolyai bélyegén. Sőt, a Thanhoffer kép nyomán készült másolat látható a marosvásárhelyi Bolyai Múzeumban a kiváló tudós ereklyéi között, az eredeti Szabó rajz társaságában.

A Peregriny-féle katalógus megemlékezik még Tornai Gyula Bolyai képéről,⁵¹ melyen Bolyai oly jellemző szeméi helyett bágyadt, kiélt szemeket látunk s valami kellemetlen rózsaszínű az arc. Szék karjára támaszkodott jobbkezének rajza is hibás. Bár a Szabó-féle képből, illetőleg annak másolataiból indultak ki mindannyian, a Bolyai Farkas kép igazi művészenek, Szabó Jánosnak a neve feledésbe merült. Festő és modell egyformán osztoztak az idők mostohaságában. Ideje lenne, hogy az eredeti Szabó-féle rajz kerüljön a gyenge másolatok helyébe.

Röviddel a Bolyai-kép elkészülte után, még 1846-ban újra átmegy Szabó a Kárpátokon, de másodszor is csak rövid ideig marad a román fővárosban,⁵² mert 1847 elején — Benkő Károly feljegyzése szerint — Erdélyben találjuk. 1848-ban végleg Marosvásárhelyt telepedett le Szabó Mózes testvérénél, akinek házában gyakran találkozik Bolyai Farkassal. Így lel egymásra tanár és tanítvány, kik mindketten szenvedtek a megnemértés miatt. Hiszen az akkori idő éppen úgy nem kedvezett a művészeknek, mint amilyen háládatlan volt a tudományokkal való foglalkozás.

Bolyai Farkas — a tudós — aki zenében és festészetben is oly nagy kedvét lelte, még 75 éves korában is szívesen eljár esténként a kollégium melletti lakásából a távolabbi Szentgyörgy utcába művész barátjához, Szabó piktorhoz. A késő éjjelbe elnyúló beszélgetések után egy kis inas — Nagy Lajos, későbbi szíjgyártó mester — kísérté haza, hűségesen vívén előtte a lámpást. Egyszer ennek a kis famulusnak éjszakai fáradozását azzal hálálta meg Bolyai, hogy egy művészi kivitelezésű üvegre festett miniatűr ajándékozott neki azzal a meghagyással, hogy ezt valamikor, ha családát alapít, adja majd a fiának. Ezt a kedves megemlékezést a nevezettnek Dénes nevű fia — aki rajztanár lett később — mesélte el,⁵³ s aki még 15 éves korában látta ezt a Bolyai-féle ajándékot. Szabó János férjhezment hugait is ismerte.

Szabó utolsó éveiről, munkálkodásáról keveset tudunk. Haláláig megtartotta kapcsolatait az Erdélyi Híradóval. Ennek munkatársai Debrecenben 1849-ben a forradalmi kormány számára dolgoztak, feltételezhetjük, hogy Szabó János is velük tartott. Ezt a feltevést alátámasztja az Erdélyi Múzeum 1856-ban közölt megemlékezése: „Szabó János, kitől igen jól talált arcképeket bírnunk, egy szelleműs férfi, ki festészet mellett élte utolsó éveit, mint az Erdélyi Híradó egyik dolgozó társa élte le.”⁵⁴ Majd szomorúan jegyzi meg: „kinek fájdalom még semmi életirati emléket sem hozta irodalmunk.”

57 éves korában halt meg.⁵⁵ „Átuszád barátom, Szabó a nagy vizet, te boldog vagy, engem itt hagyál.” Mondotta Bolyai kedves barátja temetésén. Az Országos Levéltárban őrzött szomorújelentést is ő fogalmazta meg: „Sokféle talentumú, széplelkű, hű fiú, testvér, barát, Szabó János nincs többé itt; kimúlt munkás élete 57 éves korában, januárius 27-én... felröpült eszláng aludt ki a földön. Itt csak a képeit másolta a csaknem magából fejlődött képmű (aki kedvező körülmények között Rafael lehetett volna): az idő ecsetjét eltörte a halál, a félbemaradt munkája közül csak azokat hagyta meg, hogy az örökkévalóság ecsetjével magában az Istennek a félbemaradt képét, az eredeti előtt elragadtatva folytassa.” A szomorújelentés legmeglepőbb része az, amelyből megtudjuk, hogy „sajátságosan szép elmességű irodalmi is maradtak félbe.”⁵⁶ Vajon mik lehettek ezek a „szép elmességű irodalmi” az Erdélyi Híradó egykori munkatársának? Nem tudjuk. Hiszen arról sincs feljegyzésünk, hogy az Erdélyi Híradónál milyen munkakörben dolgozott. Jakab Elek csak annyit jegyzett fel, hogy „belső munkatárs volt”.⁵⁷ Jelenleg csupán meglevő pár képe alapján értékelhetjük életművét.

A XIX. század első felének erdélyi arcképfestészetében jelentős szerepet játszott. Annál is inkább, mivel korának jeles tudósait, politikusait örökölte meg az utókor számára. Szabó nem volt országhatárok fölé emelkedő kivételes tehetség, de korának átlagához viszonyítva valóban időtállóbbat alkotott. Rövid tanulás, egy-két utazás volt tulajdonképpen az alap, amelyre felépítette művészetét, de alapja volt főleg a szorgalom, amely az örökös munka, az állandó gyakorlat csiszolásával vitte előbbre a csendes fejlődés útján. Klasszicista művész volt, de a stílusból kihagyta a nemzetközi eleganciát, nyugalommal pótolta azt s az erdélyi magyar típusok iránti szeretettel. Összehasonlítva a Magyarországon dolgozó idegen és magyar piktorokkal, sok benne a vidékiesség azok nagyvilágiasságával szemben. Szabónál több a kifejezésben a keresés, azoknál nagyobb a rutin. Legjobb képei Antalról, Szász Károlyról, Deáki Füle Teréziáról és főleg Bolyairól a felfogás realizmusában, jellemző erőben felül is múlja azokat. Elismerésünk a példaadó igyekezeté, hogy mostoha körülmények között is a haladás ügyét szolgálta művészetével.

M. Kiss Pál

JEGYZETEK

⁴⁸ Szabó Jánosról csak néhány tanulmányban történt idáig futólagos említés rendszerint Bolyai Farkassal, vagy a kőrajzzal kapcsolatban. Levéltári adatok, kortársak feljegyzései, valamint művei alapján próbáltam megírni életét és művészetét. Nagy segítségemre volt Kisbaczoni Benkő Károly: Maroszlék ismertetése, Kolozsvárt, 1868—69. Ennek ki nem adott, kéziratban maradt részét a marosvásárhelyi volt Vármegyeházi Levéltárban tanulmányozhattam. Jeles férfiak cím alatt Szabó Jánosról is ír, elég részletesen. A következő művekben írnak még aránylag bővebben róla:

Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, 1907-től.

Éber László: Művészeti Lexikon. Bp. 1935. II. köt.

Nagy Zoltán: A magyar litográfia története a XIX. században. Bp. 1934. 51, 122—123. o.

Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története a XIX. században. Bp. 1960. 30., 149., 207. o.

M. Kiss Pál: Magyar festők Bukarestben a XIX. században. Művészettörténeti Értesítő. Bp. 1952. 87. o.

¹ Arató Endre—Mérei Gyula—Varga Zoltán—Vörös Antal: Magyarország története, 1790—1848. Bp. 1957. 122. o.

² Uo. Makkai László: Erdély története. Bp. 1944. 515—518. o.

³ Erdélyi Híradó. 1834. december 23.

⁴ Acsádi Ignác: A magyar parasztság története. Bp. 1908. 309—319. o.

Mód Aladár: Négyszáz év küzdelme az önálló Magyarorszáért. Bp. 1948. 70—78.

⁵ Lyka Károly: Magyar művészet. 1800—1850. III. kiadás. Bp. é. n. 277. o.

- ⁶ Kővári László: Székelyhonról. 100. o.
- ⁷ Kazinczy Ferenc: Erdélyi levelek. Kolozsvár. 1944. II. 18. o.
- ⁸ Acsádi Ignác: A magyar parasztság története. Bp. 1908. 309—319. o. Mód Aladár: Négy száz év küzdelme az önálló Magyarországért. Bp. 1948. 70—78. o.
- ⁹ Jancsó Elemér: Bölöni Farkas Sándor élete és munkássága Az Erdélyi Tudományos Intézet Évkönyve. Kolozsvár. 1943. 395. o. Makkai L.: I. m. 575. o.
- ¹⁰ Lyka Károly: I. m. 282. o.
- ¹¹ Benkő Károly: I. m.
- ¹² Benkő Károly: I. m.
- ¹³ Benkő Károly: I. m.
- ¹⁴ Koós Ferenc: Életem és emlékeim. Brassó. 1890. 101. o.
- ¹⁵ Oprescu, Gheorghe: Pictura românească în secolul al XIX-lea. București, 1937. 9—17. o.
- M. Kiss Pál: Román képzőművészet. Szabad Művészet, 1947. május.
- ¹⁶ M. Kiss Pál: Magyar festők Bukarestben a XIX. században. Művészettörténeti Értesítő. Bp. 1952. 87. o.
- ¹⁷ Ua.
- ¹⁸ Ua.
- ¹⁹ Bethlen Györgyné: Régi erdélyi nevelés. Pásztortűz. 1926. 129. o.
- ²⁰ Magyar Történeti Képcsarnok 842 szám. A metszetet közölte Jancsó Elemér: Az erdélyi magyar színeszet hőskora 1792—1821. Nagy Lázár visszaemlékezései. Erdélyi ritkaságok. I. Kolozsvár, 1939. A metszet eredetije Kemény József metszetgyűjteményében van az Erdélyi Nemzeti Múzeum kéziratárában. A képről írt Bíró József: A bonchidai Bánffy kastély családi arcképei. Lyka Károly emlékkönyv Bp. 1943. 206. o.
- ²¹ Lyka Károly: Id. mű. 173. o.
- Fleischer Gyula: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Bp. 1935. Szabó János nevét nem említi.
- ²² Bíró Béla: Magyar művészek Olaszországban a XIX. sz. első felében. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve. 1953. Bp. 1954. 531—547. o.
- ²³ A marosvásárhelyi Bolyai kép hátlapján levő felirat szerint. Továbbá Benkő K. i. m.
- ²⁴ Benkő Károly: i. m.
- ²⁵ Barabás Miklós emlékiratai. Közli: Kézdi Kovács László Bp. 1902. 17. o.
- ²⁶ Barabás Miklós emlékiratai. Közli: Kézdi Kovács László, Bp. 1902. 33. o.
- ²⁷ Hoffmann Edit: Barabás Miklós. Bp. 1950. 15. o.
- ²⁸ Pogány Ö. Gábor: Magyar festészet a XIX. században. Bp. 1955. 7. o.
- ²⁹ Lyka Károly: I. m. 118—149. o.
- ³⁰ Jakab Elek: Kolozsvár története. Bp. 1888. 964. o.
- ³¹ Országos Levéltár Erdélyi Osztály 1831. 15.056 sz. 1832—6.980 sz.
- Jakab Elek: I. m. 823. o.
- Gerszi Teréz: I. m. 15. o.
- ³² Nemzeti Társalkodó 1832 I. szám 13—14. o.
- ³³ Gerszi Teréz: I. m. 33. o.
- ³⁴ Barabás Miklós: Emlékiratai. 44. o.
- ³⁵ A Szász Károly kép a budapesti Magyar Történelmi Képcsarnokban van. A metszet egyik példánya a kolozsvári Egyetemi Könyvtárban Gyulai Lajos-féle arcképgyűjteményben. III. köt. 222. o.
- ³⁶ Unger Mátyás: Történelem az ált. gimnáziumok III. osztálya számára. Bp. 163. o.
- ³⁷ Bethlen Györgyné: I. m. 130. o.
- ³⁸ A budapesti Magyar Történelmi Képcsarnokban található.
- ³⁹ Gerszi Teréz: I. m. 30. o.
- ⁴⁰ Benkő Károly: I. m.
- ⁴¹ Benkő Károly: I. m.
- ⁴² A marosvásárhelyi Bolyai képről a következő szerzők írtak: Bedőházi János: A két Bolyai. Marosvásárhely, 1897. Koncz József: A marosvásárhelyi evang. ref. kollégium története. Marosvásárhely 1896. Dávid Lajos: A két Bolyai élete és munkássága. Bp. 1923. Gulyás Károly: Pásztortűz 1924. 284—287. o. Jelitai József: Külön nyomat a Matematikai és fizikai Lapok 1938. évi füzetéből 200—203. o. M. Kiss Pál: Szabad Művészet. 1948. Pataki Dénes: A magyar rajzművészet. 1960. (Egyik szerző sem említi Bolyainak a Szász Pál tulajdonában levő Szabó által készített képét.)
- ⁴³ A marosvásárhelyi Bolyai kép hátán a következő felirat olvasható: „E Bolyai Farkast ábrázoló képet saját feljegyzése szerint 1898. V. 7-én vásárolta meg a kollégiumnak Koncz József akkori könyvtáros. Farkas Dániel asztalostól, ki a mai Kazinczy-u. 13. sz. akkor Zeyk-házban lakott és hozzá Kemény Pál bárónétól került. Ifjabb F. D. szerint atyja szeretett rajzolgatni és lerajzolás végett kapta a képet a bárónétól — ajándékba (?). Meglehet, hogy berámáztatásra került hozzá. Bolyai Keménynével baráti viszonyban volt. (Vö. Koll. Tört. 303—309. I. Koncz.) Koncz szerint e kép rajzolója az a Szabó János volt, ki az öreg Bolyai pártfogoltja volt, s kinek ő gyűjtött 1829-ben 110 Ft. hogy Bécsből lejöhessen. A Szabó János szerzőségét megerősíti Gulyás K. tanulmánya (Pásztortűz 1924. dec. 25. X. évf. 22—23. szám 284—87. I. Kolozsvár). Mvhely, 1925. VI. 8-án dr. Dékány.”
- A Bolyai-múzeum Bolyai-féle ládájában találtam az alábbi elismervényt: „Elismervény 5, azaz öt osztrák értékű forintokról, melyet Bolyai Farkas régi arcképcéért átvettem. Elismerem, M.vásárhely 1898. május 7-én Farkas Dániel s. k.”
- ⁴⁴ Bedőházi János: I. d. mű 333. o.
- ⁴⁵ Magyar Tudományos Akadémia Bolyai anyagából.
- ⁴⁶ Szabó Sámuelhez intézett levélből. Ennek dátuma Bolya, 1867. ápr. 20. Magyar Tudományos Akadémia Bolyai anyagából.
- ⁴⁷ Bedőházi János: I. m. 333. o.
- ⁴⁸ Stäckel Pál: Bolyai Farkas és Bolyai János geometriai vizsgálatai. Fordította Rados Ignác, Bp. 1914. I. köt. 215. o.
- ⁴⁹ Koncz József: I. m. 309. o.
- ⁵⁰ Jelitai József: I. m. 202. o.
- ⁵¹ 2805 szám alatt. A képet Tornai Gyula (1861—1928) festette.
- ⁵² M. Kiss Pál: I. m. 87. o.
- ⁵³ Nagy Dénes kiváló marosvásárhelyi rajztanár feljegyzéseiből.
- ⁵⁴ Erdélyi Múzeum. 1856 23. o.
- Ezt erősíti meg Kővári László: Erdély krónikája. Erdélyi naptár az 1853. évről. Kolozsvár 1854. 151. o. „Szabó János festőnk és a Híradó folytonos dolgozó társa, élete 57. évében, Marosvásárhelyt meghalt.”
- ⁵⁵ A marosvásárhelyi ref. egyházközség 1851. évi halotti anyakönyvében ez áll: „29 jan. T. i. Szabó János ur, aki is a természetből rá születve a képek találásában nagyon szerencsés volt.”
- ⁵⁶ Országos Levéltár Gyászjelentések gyűjteménye Sz. hetű alatt.
- ⁵⁷ Jakab Elek: I. m. 964. o.

Szabó János művei

1. Román nő. Kb. 1815. Olaj, 65 × 52 cm. Marosvásárhely. Magántulajdon.
2. Román bojár. Csak rajzból ismerjük. E rajz Marosvásárhelyt magántulajdon.
3. Gr. Bánffy György. Gubernator. Kb. 1820. Olaj, 68 × 50 cm. Csak másolatát ismerjük. Bonchidán volt.
4. Gr. Bánffy György. Metszet. Magyar Történelmi Képcsarnok. Ltsz.: 842
5. Br. Kemény Simonné — Teleki Anna. Olaj; Jelenlegi helye ismeretlen. Kemény Pál tulajdona volt. Közölték a Pásztortűz című folyóirat 1926. év. 19. lapján.
6. Michael Székely de Kiljén. S. C. R. et Apost. Majest. Camerarius... 1827. Litografia. Magyar Történelmi Képcsarnok. Ltsz. 4045
7. Gr. Teleki Domokos 1835. Litografia. Magyar Történelmi Képcsarnok. Ltsz.: 1050
8. Gr. Bethlen János királyi hivatalos. Litográfia. A művész rajzáról készítette Kriehuber. Magyar Történelmi Képcsarnok. Ltsz.: 10007
9. Wesselényi Miklós. Litográfia. Magyar Történelmi Képcsarnok. Ltsz.: 9940
10. Wesselényi Miklós. Litografia. A művész rajzáról készítette Szakmáry. Magyar Történelmi Képcsarnok. Ltsz.: 55475

11. Gr. Haller István. Litográfia. A művész rajza után készítette Kriehuber. Magyar Történelmi Képcsarnok. Ltsz.: 5433
12. Szász Károly. 1836. Olaj, 65,8×52,9 cm. Magyar Történelmi Képcsarnok. Ltsz.:
13. Szász Károly Vízakna követe. 1836. Litográfia. A művész rajzáról készítette J. M. Hermann. Magyar Történelmi Képcsarnok. Ltsz.: 4027
14. B. Bánffy László. Litográfia. A művész rajzáról készítette Bedő. Kolozsvár, Egyetemi Könyvtár
15. Br. Jósika Miklós. Litográfia. Magyar Történelmi Képcsarnok. Ltsz.: 2356
16. Gr. Kornis Mihály. Litográfia. A művész Barabás rajzáról készítette. Kolozsvár, Egyetemi Könyvtár
17. Br. Jósika Sámuel. Litográfia. A művész rajzáról Barabás készítette. Magyar Történelmi Képcsarnok. Ltsz.: 2358
18. Gr. Mikes János, Doboka megye követe. Litográfia. A művész rajzáról Humits készítette. Magyar Történelmi Képcsarnok. Ltsz.: 11834
19. Antal János. Kb. 1840. Olaj, 60×46 cm. Marosvásárhely. Bolyai Múzeum.
20. Gr. Kendeffy Ádám. Eredetije ismeretlen helyen. Közlötték a Pásztortűz című folyóirat 1934. évf. 35. lapján.
21. Deáki Filep Terézia. Olaj. 71×92 cm. Bp. Magyar Nemzeti Galéria.
22. Bolyai Farkas. Rajz, 30,5×25,5 cm. Marosvásárhely, Bolyai Múzeum.
23. Bolyai Farkas. Rajz, 43×33 cm. Bp. Magántulajdon.

DERKOVITS ÉS A MAGYAR MŰKRITIKA A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT

Témaválasztásunk nem csupán az életmű feldolgozásának egyik fejezete, hanem elsősorban módszertani kérdések felvetése nagy festőnk irodalmának keresztmetszetében.

Egyforma hangsúllyal tárgyaljuk a festő által önmagának kített és megvalósított programot és a kritika által Derkovitsról teremtett képet. Időben a Derkovits kritika áttekintését a két világháború közötti időre, tehát a festő korára korlátozzuk, de időnként rámutatunk egyes szempontok és ítéletek továbbélésére, illetve új problémafelvetésekre és megoldásokra is.

A címben szereplő magyar művészetkritika megjelölés néhány mondatos kommentárt igényel.

Miért kell csupán magyar művészetkritikával foglalkoznunk Derkovits Gyula művészetével kapcsolatban?

Első pillanatban mindenki számára természetesnek tűnik, hogy néhány kiállítással kapcsolatos napi cikken kívül soha egyetlen komoly külföldi kritikust nem foglalkozott vele, — mint, ahogy általában egyetlen magyar mesterral sem. Nagy összefoglaló művekben egy-két magyar származású, külföldre került művészünkön kívül a magyar festészet egész XX. sz.-i története említésre sem kerül.

Vajon magyarázható ez földrajzi elhelyezkedéssel, vagy csupán politikai okokkal? Tény az, hogy a XX. sz. festészetét összefoglalóan tárgyaló művek¹ általában Nyugat-Európában, vagy Amerikában jelentek meg, Kelet-Európa még nem hozott létre alapos adatfeldolgozáson nyugvó, több ország festészetét áttekintő, teljes, vagy kevésbé teljes művészettörténeti összefoglalást. A regionális kutatások ritkán lépnek túl a határokon, s ha túllépnek, akkor sem az összefoglaló, hanem még erősebben a regionális szempontokat érvényesítik. A magyar művészettörténet-kutatásra főleg a két világháború között volt jellemző ez a szemlélet, ma már túlnyomórészt megszűntnek tekinthető, de nem adta át a helyét még észrevehető módon az egyetemes és a önálló összefüggését dialektikusan értelmező szempontoknak. Más részről viszont munkásságának korábbi regionális szemlélete sem ért el figyelemre méltó eredményt. Ez a körülmény épp azon a tényen mérhető le, hogy az említett összefoglaló művekben részleges, vagy félreértett, csupán a nyugati törekvésekkel összefüggő jelenségekre korlátozott, tehát sohasem átfogó, de mégis valamilyen összefoglalás található az orosz, a lengyel, a jugoszláv, sőt időnként a cseh festészetről is. Magyarról azonban semmi. Vajon lehet csupán ezt a szerzők tájékozatlanságával vagy indokolatlan kisebbségi érzéssel, a magyar művészet értéktelenségével magyarázni? Anélkül, hogy túlértékelnénk egész festészetünket, a nagy európai mesterek és kisebb követők munkásságának ismeretében bátran vallhatjuk, hogy nagy mestereink festészeti és korproblémák önálló megoldásaival alkottak figyelemre méltót, s hogy szellemi izoláltságuk nem kisebb, hanem nagyobb feladatot jelentett számukra, amelyet sok nehézség és szenvedés közepette oldottak meg, de életük árán is megoldották. E nagyok mellett festészetünk átlaga is sok értékes, máshol meg nem található megoldást tud felmutatni.

Nem feladatom, hogy rangsorba állítsam a nagy magyar festőket, hiszen ezt meggyőződen úgyis csak egy főművekből összeállított XX. sz.-i kiállítás tudná eldönteni, de közönség és kutatók előtt egyaránt világos tény, hogy a két világháború közt működő Derkovits Gyulának a legjelentősebbek között van a helye.

Visszatérve a kritika kérdésére, meg kell állapítanunk, hogy a történeti, politikai, gazdasági okokon kívül, amelyek objektíven közrejátszottak a magyar festészet értékeinek fel nem ismerésében, sőt még az eddigi összefoglalásokat író tudósok ideológiai irányát, módszereik egyoldalúságát is leszámítva, legfontosabb okként említendő a belső feldolgozatlanság, s ezért egyedül és kizárólag a magyar művészetkritika és művészettörténetírás a felelős.

Ennek látszólag ellentmond a Derkovits kritika terjedelmében elég nagy anyaga, mégis ha az életmű teljességével vetjük össze a zömében egyoldalú kritikákat, évtizedekkel későbbig is érvényesnek érezzük Fülep Lajos 1906-ban írott sorait a magyar műkritikáról: "... míg nálunk jóformán az előfeltételek nélkül, szinte véletlenül csudálatos virágzása indult meg a képzőművészeteknek, nevezetesen a piktúrának, addig az előfeltételek nélkül a műkritika nem tudta megtalálni magának az alkalmas anyagot, mely méltó lett volna a gyorsan nagyranőtt magyar művészet megértéséhez és interpretálásához."²

Fülep Lajos 1906-ban egyetlen kivételként Lyka Károly munkásságát említi.³ Lyka Károly úgyszólván minden magyar festő leguniverzálisabb kritikusa, Derkovits Gyula művészetének is egyik első felfedezője volt.

Kívüle a két világháború közti kritika számos jelentős képviselője foglalkozott kisebb-nagyobb mértékben Derkovits festészetével. Mái sem pótolta azonban teljesen az írások belső, határok közé szorított szemlélete, amelyből csak időnként figyelhetünk meg kitérései kísérleteket.

Derkovits Gyula első nagyobb nyilvánosság előtti szereplése a Belvedere kiállítóhelyiségben rendezett 1922-es kiállítás. Elismerő kritika fogadja, s jellemző, hogy az egyik hírlapi kritikus, már korábbi, Otthon körben rendezett kiállítására is visszaemlékezik.⁴ A nagyszámú hírlapi cikken kívül komoly folyóiratok⁵ is megemlékeztek a Belvedere kiállításáról, bár a fiatal festő néhány elismerő szón kívül elemzést, vagy útmutatást jelentős kritikusainktól még nem kapott. Hogy a tekintélyes kritikusok elmentek a kiállításra, az a Belvedere okos és jószemű vezetőjének, Fónagy Bélának is köszönhető, akiről tíz évvel később így emlékezik vissza Elek Artur a Nyugatban:⁶ „Fónagy kidolgozott programmal fogott ebbe a vállalkozásba... 1921 volt az idő a háborútól és a forradalmaktól feldúltak a lelkek. A fiatalok művészetét röviden bolsevista művészetnek nevezték... Fónagy bátran sőt merészen vonulatott fel természetén olyan tehetségeket, akik egyebütt reménytelenül zörgettek volna. Nem egy fiatalnak Fónagy lett a felfedezője. Ő juttatta először gyűjteményes kiállításához... Derkovika Imrét, majd Kmetty Jánost, Patkó Károlyt, Szoborka Gyulát, Egry Józsefet, Schönberger Armandot a festők közül, a szobrászok közül meg... Csorba Gézát, Gádor Istvánt, ... Femes Beck Vilmost, Bokros Birman Dezsőt.

Fónagy Béla a magyar művészetnek ebben a nehéz korszakában 1921 októberétől 1924 októberéig fontos küldetést töltött be.

Érdemes egy pillanattal elidőzni annál, kikkel együtt indult Derkovits a Belvedereben. Kmetty, Patkó, Szobotka neve egyrésztől, Egy Józsefét másrésztől könnyebben magyarázhatóvá teszi Kernstok Károly szabadiskolája indításának továbbalakulását, a kubizmus eredményeit feldolgozó téralkotás és az expresszivitás fokozódásának irányában.

A Derkovitsra felfigyelő kritikusok közül Elek Artur, Bálint Aladár, s Lyka Károly még nem elemzi részletebben ezeket a tulajdonságokat s a festővel szemben várakozó álláspontra helyezkedik. Egyedül a Műbarát magát meg nem nevező kritikusa óvja az expresszionizmustól, amely szerinte „valami olyan nemzetközi sablonná válik, amely eltünteti az egyéniséget és egymáshoz megtevéstőn hasonlatossá teszi a legkülönbözőbb nemzetiségi festőket.”

A cikk írója észreveszi a fiatal Derkovits érdeklődésének egyik fő irányát és az önállóság és a nemzeti jelleg nevében tiltakozik ellene. Itt mindjárt két olyan szempontot tapinthatunk ki, amely e kiállításon túlnőve az egész két világháború közötti művészetkritikára jellemző. A művészet alakulásának, világméretekben való átváltásának sodrában tehetetlenül álló kritika a XX. sz. folyamán számtalan esetben szegte szembe az árral az önállóság és a nemzeti jelleg elvét. Az első jó volt az eredetiség végetekig menő hajszájának igazolására és a ma értékeinek felismerése helyett a tegnapi sablonjainak variálására egyaránt. A második szinte történeti hagyomány a XIX. sz. első feléből, amelyet a tárgyalt korban többször használtak fel minden új jelenség gátjaul, mint a valóban egyidejű társadalmi tartalmak megértésének eszközeül. A két világháború közötti művészetkritika nagy részben e két elv alapján zárkózott el az egész világtól és zárta ki magát a világjelentőségű eseményektől. Mindkét elv nagy tekintélyt szerzett mindenféle kritikai irányzat szemében, s a legkülönbözőbb filozófiai áramlatok és politikai célokkal keveredve fontos esztétikai kategóriává vált.

Derkovits Gyula egyéniségére jellemző — s ez már munkássága kezdeteiről észrevehető —, hogy tehetségéhez differenciált művészetszemlélet is járul, s így egész élete folyamán soha nem válik egyetlen kritikai irányzat abszolút tökéletes művész sablonjának megtestesítőjévé, hanem mind művészeti elveit, mind festészetét, ha nem is mindentől függetlenül, de mindig is önállóan alakítja. Ebből következett viszont az, hogy a kritikusok valamilyen szempontból sohasem voltak meglepődve vele.

Az első kiállítás fogadtatása a Műbarát kritikusanak szinte csak sejtésekre alapozott mellékmondata kivételével, még egyenlő jelentőségű a művész 1920–22-es törekvéseivel, hiszen ekkor még nála a kifejezőeszközök keresése nagyon fontos, s a tanulás, az egyedül tanulás hősies vállalkozását a kritika együttérzően fogja fel, s minden lesajnálás, szegény emberként tekintés nélkül fogadja be Derkovitsot a művészek sorába. Fontos ezt hangsúlyoznunk, mert a Derkovits kritika későbbi szakaszaiban úgy igyekszik feltüntetni ezeket az éveket, mintha Derkovitsban a húszas évek elején csupán a tehetséges autodidaktát és a nyomorgó szegényembert látták volna, s ebből következően megállapítja, hogy alkotásai ebben az időben még teljesen jelentéktelenek. Ezzel szemben az újságcikkek és folyóiratkritikák alapján megállapítható, hogy az 1922-es kiállítás komoly erkölcsi sikert jelentett, sőt a magyar művészeti irodalom egészen 1926–27-ig Bécsből való hazatérése utáni kiállítási szerepléséig az 1922-es kiállítás alapján tárgyalja Derkovitsot. A bécsi évek két nagy jelentőségű kiállítása a Hagenbundban és a Weihburg Galerieben rendezett bemutató⁸ itthon úgyszólván teljesen ismeretlen marad. Ez is a kritika beszűkülésének egyik jellemző tünete. Ezzel párhuzamosan viszont az egész Derkovits életmű tárgyalásában elsikkad a bécsi évek jelentősége, s a legutóbbi évekig kevésbé figyelembevett, vagy félreismert korszak marad.

Kállai Ernő 1925-ben Lipcsében megjelenő könyvében⁹ is az 1922-es kiállítás alapján tárgyalja Derkovitsot, s első korszakát összefoglalóan jellemzi az Utolsó vacsora c. kép elemzése kapcsán. Kállai az egyetemes XX. sz.-i művészet relációjában szemléli a magyar festők munkásságát. Derkovits egyetlen kiállítás utáni bekerülése a könyvbe, a fiatal festő komoly sikerének számít.

Kállai könyve nem történeti összefoglalás, inkább kritikai esszé, s van bizonyos manifestum jellege. Míg példaképe és tárgyalt anyagában is előzménye Fülep Lajos 1923-ban megjelent Magyar művészet¹⁰ című könyve a klasszikus német filozófia történetiszemlélete és esztétikája alapjairól indulva tárgyalja a XIX. sz.-i és a XX. sz. eleji magyar művészetet, Kállai a XX. sz.-i művészeti írásokkal és programokkal tart erős kapcsolatot, s filozófiai háttére az irracionális Kirkegaardtól, majd Nietschetől Spenglerig eljutó Worringeren át a művészeti mozgalmakhoz közel hozott sajátos művészetelmélete. Képelemzései, összefüggés feltárásai egyetemes viszonylatban is rendkívül nagy anyagismeretre, a kapcsolatok és kölcsönhatások felismerésére és differenciált megértésére vallanak. A kortárs képzőművészet jellemzésénél biztos szemmel foglal állást, az új, soha nem látott jelenségek nem ellenkezésre, hanem gondolkodásra készítetik, s bár az ő elméletében is van egy logikai vonal, egyrészt a képelemek végső analízisének, másrészt a primér érzelmi effektusok kifejezésének irányában, nem lesz kizárólag egyetlen irányzat teoretikusa sem. A német expresszionizmus indulásánál oly nagy szerepet játszó Worringer¹¹ elméletéből kiindulva tárgyalja a nemzeti sajátosságok kritériumait is s ezeket elsősorban a temperamentumból vezeti le, s színeffektusok, faktúrabeli sajátosságok alapján határozza meg. Miután végigtekint az egész, ún. nemzeti művészet történetén, részletesen elemzi a tízes évek és a húszas évek elejének valamennyi magyar törekvés és jelentős, vagy ígéretes mesterét. Művészetük lehetőségeit is tárgyalja s a magyar festészet jövőjét egy eruptív erővel telített magyar expresszionizmusban látja, amely expresszív naturalizmusból a nonfiguratív felé halad. (Ezért tartja nagy ígéretnek Bernáth Aurél húszas évek elején készült műveit.) Kállai a magyar festőtemperamentum materialitásával összeegyeztethetetlennek tartja a transzcendens absztrakciót ezért sajátos útát jelöl ki festészetünknek: a materialitás és absztrakció feszült szintézisét.

Meg kell jegyeznünk, hogy a naturalizmus elnevezés Kállainál egyáltalán nem pejoratív, s nem a sekélyes fényképpiktúrát érti alatta, hanem a természeti, tárgyi megformáláshoz kötött festészetet, tehát a figuralitást, finomabban a Worringer által felállított *Abstraktion und Einfühlung* ellentétpárból az *Einfühlung*, a természeti formákba való beleérzés által létrehozott alkotást, amely az absztrakció ellenpólusa, de vele egyenlő értékű. A másik fővonalnak az elvont térszemlélet és képkonstrukció kialakítását tekinti Kállai, amelynek eredetét a festőkhöz hasonlóan Cézanne művészetében látja. Ebben a folyamatban a naturából teremtett konstrukciótól az az absztrakt konstrukcióig vezet az út.

Mindkét főszempontját tekintve elkerülhetetlen, hogy tárgyalja Derkovits művészetét, amely már indulásában felveszi az európai festészet két főirányának problémáit, s Kállai terminológiáját használva éppúgy besorolható a konstruktívok, mint az expresszív naturalisták közé.

Ami Kállainak ekkori korszakában Derkovitsban idegen, s amit tréfálkozva, de meg nem értve próbál magyaráztatni, az a valami, egy harmadik, de a festőnél a legelső szempont, amelyet Kállai jobb híján forradalmi, aktivista pátoz és krisztusi szereteteszmény együttesének nevez,¹² s finoman csóválgatja miatta a fejét. Itt nem csupán arról van szó, hogy sok más kortársával együtt nem bontja ki teljes tartalmában az Utolsó vacsora c. Derkovits kép témáját, hanem arról, hogy meg is érez valami lényegeset a képből, s ez a vonás nem illik bele az ő általa felállított modern festészet koncepcióba.

Kállai miközben szinte felhívásszerűen arra sürgeti a magyar festőket, hogy sajátos útjukon minél gyorsab-



1. Derkovits Gyula: Utolsó vacsora, 1922

ban hozzák be a francia, orosz, vagy német festészet egyes kiváló képviselői által véghezvitt végső pontokig eljutott képanalízis mögötti elmaradást, nem veszi észre, hogy a világháború és az 1917–19-es nagy forradalmak után megváltozott történelmi helyzet már más törekvések felé fordítja a például választott külföldi festőket is.

A húszas években sok szándékosan kiiktatott ún. nem tiszta festészeti elem visszakerül a képbe. A dada ijedt és lármás ellenmozgalma épp a legjobb bizonyítéknak számít emellett. A szürrealizmus elmélyülése és mozgalmi kiszélesedése szintén útkeresés a nem teljesen tiszta festészeti mondanivaló irányában. A geometrikus konstruktivizmus is elveszti autonómiáját s vagy egyre inkább szimbolikus jelentésű lesz a forradalom utáni orosz művészek (pl. Malevits, vagy Pevsner) kezében, vagy pedig egyre inkább utilitáris, alkalmazott jellegű

lesz a Bauhaus és más építészeti csoportosulások elméleti kutatásaiban. Észrevehető, hogy a tiszta analízisek kora az első világháború kezdetekor lassan véget ér, s 1920 körül már új tartalom mutatható ki nemcsak a legnagyobbak között (Picasso, Léger, Klee művészetében), de az európai átlag legfőbb törekvéseiben is.

A nagy mértékben önállóan alakuló, alaposabb filozófiai műveltséggel nem rendelkező Derkovits Gyulánál még a polgári művészet viszonylatában sem korszerűtlen, hogy képeiben 1920–22 körül valami, még pontosabban nem körvonalazott, eszmei, gondolati közlés igénye jelentkezik. Ami korábbi korszakhoz kapcsolódó, aktivista vonás van benne, az éppen a magyar történelmi helyzet következménye, s éppen a Tanácsköztársaság forradalmi eszmévilágának belső és külső emigrációban való továbbélésével van kapcsolatban.



2. Derkovits Gyula: *Ucca*, 1927

Nemcsak Derkovits egyéni világnézete, hanem az egész magyar baloldali, szűkebben a kommunista mozgalomra jellemző, egészen a húszas évek legvégéig az újabb Tanácsköztársaság várása, s az ezért folytatott titkos, vagy nyílt küzdelem. Ez a légkör még erősebben érezhető volt Bécsben, ahol Derkovits számára alkalom nyílt mélyebb társadalmi összefüggések tanulmányozására az emigrációs viták alapján, s ahol pontosan kirajzolódott előtte művészi célkitűzései.¹³ Gondolati közlésvágya konkretizálódott a magyar történelmi-társadalmi viszonyokat, s azok emberi, pszichikai vetületeit feltáró tartalomra, s az új, szocialista társadalomért vívott harcban szinte prófétai, harcosi küldetésre, amely ezután haláláig művészetének legfőbb indítéka, legbensőbb magja lesz.

A húszas évek közepétől ez a tartalom annyira nyilvánvaló festészetében, hogy már nem tudja csodálkozó mosollyal fogadni egyetlen kritikus sem, hanem eléri, hogy fő problémaköre kritikusaiknak is problémát okoz.

A kritikusok egyrésze ezt a problémát úgy oldja meg, hogy 1927 után csak a stiláris fejlődést, az eszközök tisztulását, a festőiség differenciáltabbá válását ünnepli, s hallgat a Halottsiratás izzó drámájáról, vagy az Ucca monumentális társadalmi keresztmetszetéről. Jellemző, hogy az 1927-es kiállításon éppen ez a főmű, az Ucca marad vevő nélkül, s erre festi meg (a hátoldalára) a másik kevésbé értékelt monumentális művét: a Dunai homokszállítókat. Erről 1933-ban szintén jellemző vélemény hangzik el: „De ki nek kell ekkora és ilyen tárgyú kép?”¹⁴

Igaztalanok lennének viszont a polgári kritika humanista képviselőivel szemben, ha nem vennék észre, hogy megpróbálták magyarázatot is adni a derkovitsi mondanivalóra.

1928-ban a Firenzében megjelent modern grafikai atlasz, amely két teljes oldalt szentel Magyarországnak, röviden így határozza meg Derkovitsot: „...autodidakta, kinek költészettel átjárt egyszerű munkái valami emberszeretettel teli tragikus érzésből kapják az ihletet.”¹⁵

Hasonló gondolatokat olvashatunk a Fónagy Béla 1928-ban, a Nyugatban megjelent cikkében — „...szociális szenvedések, a tömegek élete ihletik meg. Ez a magányos, az életben szinte félszeg ember tömegek fájdalmát kényszeríti át magában és vetíti ki a lelkéből. Lénye a költőnek és festőnek sajátos és megragadó keveréke.”¹⁶

Általában ez a hang jellemző az egész harminc körüli humanista polgári kritikára Derkovits mondanivalója kérdésében. Szélsőségesen jobboldali ellenséges megnyilvánulások csupán egy-két esetben fordulnak elő.¹⁷

A polgári kritika nagy és — jelentős része azonban humanus együttérzéssel etikai síkra vetíti ki Derkovits mondanivalóját, s az időnként megjegyzi is, hogy az egész dolog festészetben ugyan felesleges, nem ítéli el, sőt tiszteli gondolatait a festőt. Derkovits mondanivalójának megértéséhez nem jut el, vagy, ha eljut, nem próbálja politikai okok miatt elemezni.

Az 1930 utáni kritikákban már időnként hűvösödik, nem lesz teljesen egyértelmű a lelkesedés. Nyilvánvalóan kapcsolatban van ez a fokozódó terror éveivel is, de azt is jelenti, hogy Derkovits már olyan jó festő, hogy érdemes hibákat is keresni nála. Kezdi összehasonlítani a különböző évek termését és színvonal különbségeket megállapítani.¹⁸ Érdekes módon nem a szokásos fiatal kortól az érett korig tartó emelkedő tendenciát konstata-
lják, ami majd a nekrológokat legpregnansabban jellemzi, hanem időnként színvonalasest vélnék felfedezni Derkovits festészetében. Itt a személyes háttérbeszoritáson túl a Derkovits stílusában bekövetkezett változás fogadtatásáról van szó. Egyesek ellenséges érzületből vonnak különbséget, mások elvi okokból nem helyeslik a stílusváltozást. A jelentős idős kritikusok viszont csak megállapítják és elemzik a tényeket. Ide tartozik Lyka Károly is, aki azonnal otthon érzi magát az új stílus elemei között, s szinte örvendezve jelenti ki: „Évek hosszú során figyelemmel kísértük tehetségének állandó fejlődését, amely mindig újabb eredményekre jogosított, és ebben a művészeti évadban látott legutóbbi kiállítása, bár nem meglepetésszerűen, fölötte magas színvonalat jelentő eredményekkel örvendeztetett meg. A maga elé tűzött célok és teljesítmények akkora összhangjával lépett elének, mint eddigi pályájának egyik állomásán sem.”¹⁹

Lyka Károly tudomásul veszi a festő bizonyos irányba való fejlődését, elismeri stílusa megváltoztatásának jogát, s csupán az összhang szempontjából ítéli meg.

Érdekes megfigyelni, hogyan elemzi ezt a változást a teoretikus Kállai. 1939-ben megjelent Cézanne és a XX. sz. konstruktív művészete c.²⁰ könyvében azért tartja Derkovits legfontosabb korszakának az 1928–30 közötti időt, mivel ekkor — mint írja — „a színekben megnyilvánuló festői érzelmesség még nem sodorta magával a képfelet sokrétűen és világosan tagolt konstruktív téri alkatát. Anélkül, hogy Derkovits további fejlődésének pompás értékeitől elzárkóznék — írja tovább Kállai — mégis azt tartom, hogy nem egy aggasztó jelét adta a túlzott kolorisztikus ellágyulásnak.”²¹

Első pillanatra úgy tűnik, hogy itt már teljesen elkanyarodtunk a derkovitsi mondanivaló kérdéséről, stílusának vizsgálatához értünk. A kettő éppen Derkovits alkatából következően erősen összefügg. Ha nem is osztjuk teljesen Kállai Ernő véleményét, s mértéktartóbbnak érezzük Péter András minden hangosabb terminológiát óvatosan kerülő kijelentését, amely szerint „e nagy tehetségű művészt intenzíven foglalkoztatják komplikált, nehéz ábrázolási problémák”²² meg kell állapítanunk, hogy Kállai jogosan figyelt fel valami olyan tendenciára, amely 1930 után a magyar festészet

nagy részére jellemző s amely alól Derkovits sem vonta ki teljesen magát. „A csak színekben, fényben és atmoszférában érző olvatag festőiségnek... kedvéért nálunk annyian áldozzák fel könnyűszerrel a kompozíció szerkezeti gerincét, a rajz, a plaszticitás, a téri viszonylatok értelmes tisztaságát.”²³

Kállai ezt a kijelentését nem elsősorban Derkovitsra értette, csupán belehelyezte őt is, ebbe a valóban létező folyamatba. Kijelentésében az autonóm összhang elleni tiltakozás nyilvánul meg, s az egyéniség és pillanatnyiság: a posztimpresszionizmusban tovább élő impresszionizmus esztétikájával szemben a közös formarend szigorának igénye. Felvetődik az a kérdés, hogy a gyökereiben eltérő gondolati tartalom ellenére, miért kellett bizonyos mértékben a posztimpresszionizmus autonóm összhangja irányába fejlődnie Derkovits festészetének?

Forradalmi aktivista lendülete, amely a Dózsa sorozatban s a Rácutópben kulminál, az 1930-as év nehéz eseményei következtében főképp olajképeiben csendesebb, lírai rezignációvá válik, s az aktivitást felváltja a meditáció, az elmélkedés, amely pillanatig sem jelent maga elé tűzött feladata előli kitérést, csupán más síkon való megoldását. A közeli forradalomban vetett hit vész el Derkovitsban, s ezért kap alkotásaiban olyan fontos szerepet az eljövendő nemzedék. A jövő reménységét hordozó gondolkodó munkás alakja heroikus magasságokba emelkedik nyugvó, de belsőleg feszült energiában. Időnként még felmerül benne a diadalmasan előrenyomuló felkelő seregek képe, mint a harmincas években készített rézkarc Dózsa sorozat lapjain, máskor viszont az egész hősi harc a cirkusz csillogó irreális világába transzponálódik (Artisták). Legnagyobb biztonságot és erőt munkás alakjai sugároznak, s az öntudatlan szépséggel felruházott anyák, akiket végtelenül gazdag festői-
séggel, meghatott és finom lírával jelenít meg. A gondolati változás és a stílusváltozás így szoros összefüggésben van egymással. Erre azonban a polgári kritika már csak azért sem figyelt fel, mert Derkovits világnézetétől nagyon távol állt, s alkotásait sohasem belülről szemlélte. Így minden elismerés és dicséret mellett is idegenül megy el a művész által legfontosabbnak tartott tartalmi mag mellett. Az egyre mélyebbé váló szakadékok Derkovits egyre keservesebben érzi. Ezzel, s nem csupán érdes természetével magyarázható közönsége iránti fokozódó elégedetlensége. Mint általában a XX. sz. minden bonyolultabb, nehezebb gondolatokkal küzdő művészenek, neki is teljesen egyedül kellett végigküzdenie az alkotás nehéz éveit, amelyekben nem elsősorban a külső, testi szűkölködés, hanem a szellemi magány a döntő. Csupán eszmei kiutat jelentett számára, hogy tudta, hogy nagy emberi közösség, egy társadalmi osztály gondolatait, céljait és harcait fejezi ki, de néhány személyes, baráti biztatáson kívül ez a törekvés Derkovits életében sem képeinek közönsége, sem osztálya részéről nem kapott, megérdemelt fogadtatást.

Halála után bizonyos mértékben változott a helyzet. Minden oldalról szabadabban közeledett a kritika a lezárt életmű felé. Ugyanakkor legendák is szárnyrakeltek. A szenzációhajász hírlapi cikkeken túl időnként komoly folyóiratokban is tovább szőtték a legenda szálait, s többen megteremtették a számukra legmegfelelőbb Derkovitsot. Mivel ez koron és helyen kívülálló általános történeti jelenség, nem foglalkozunk részletes bemutatásával, s a Derkovits szakirodalom további vizsgálatánál nem az igaz és hamis vélemények szétválasztását tűzzük ki célul, hanem megfigyeljük, milyen új módszerekkel közeledett a magyar kritika az életműhöz, mikor már nem az egyik kiállítástól a másikig tartó időszakot, hanem tizenöt—húsz év munkájának eredményét kellett elemeznie.

Megállapítható, az egész Derkovits-szakirodalomra nézve, hogy inkább jellemző rá az értékelő jellegű felmérés, mint a faktológiai elmélyülés. Sem alapos biográfiai kutatás, sem az életmű kronológiai felosztása nem jelentett sohasem főkérdést, sőt, mivel a legtöbb kritikus és művészettörténész részére kortárs ismerőst jelentett a művész, úgy tűnt, hogy ez teljesen felesleges. Így, mivel a Derkovits-irodalomban alig szerepel adatanyag, csupán



3. Derkovits Gyula: 1514. Transzpárens, 1928–30.

az értékelések különböző oldalait vizsgálhatjuk. Az értékelés fő szempontként kezelését egyáltalán nem Derkovits művészi rangjának biztos tudata eredményezte, hanem az ezzel kapcsolatos bizonytalanság, amelyet a kritikusok jóhiszeműen igyekeztek felszámolni. Ez megint egész művészetkritikánkra jellemző, (általános) tulajdonság. A bizonytalanság és talajtalanság, amely a józan belátás és a mű és művész értékeinek biztos felismerése helyett, különböző kisebbségi gátlások és változó, nem művészeti ideológiák között hanyórázó kritikánkat jellemezte, szélsőségekhez vezette mind a XIX. mind XX. sz.-i művésztünk értékelését. Így permanenssé vált a művészeti rangsorolás vitája, ami az alaposabb kutatás kezét mindig is megkötötte. Komolyabb történeti kutatás csak biztos értékrend talaján jöhet létre, viszont az adatfeldolgozás és az anyagismeret elősegítheti az értékrend kialakulását. Ezt a helyzetet több jelentős történész és kritikus érezte, s megpróbált valamilyen kiutat találni, de hogy ez a probléma nem nyert megoldást, azt éppen az összefoglaló művek egyoldalú szemlélete bizonyítja.

Az 1934–45 közötti Derkovits-kritikát áttekintve az értékelésekben három fő irányt különböztethetünk meg. Az első és korábban legtekintélyesebb: az impresszionizmus esztétikáját felújító illetve tovább folytató polgári irány, amelynek Derkovits szempontjából fő képviselője az első Derkovits-monográfiát író Artinger Imre (Oltványi), s az egykorú festészeti élet egyik vezéralakja, Bernáth Aurél. A második, a derkovitsi életműhöz az avantgarde szempontjából közeledő, részben már tárgyalt Kállai Ernő és Kassák Lajos, akinek a Nyugatban írt nekrológját az első irány nézeteivel rokonságot tartva, Farkas Zoltán korrigálja. A harmadik Derkovits-hoz a marxizmus alapján nyúl, s természetszerűleg a légközelebb is kerül a művészhez. Ide tartozik a Derkovitsnak két tanulmányt szentelő Bálint György és a derkovitsi életmű tanulságait példaképpül tekintő Dési Huber István.

Artinger Imre a Magyar Művészetben írt nekrológot Derkovits Gyuláról és később az *Ars Hungarica* sorozatban jelent meg Derkovits-monográfiája.²⁴ Értékelésének sarkpontjai a következők: Derkovits kompozíciós eszközeit, festésmódját, érett kolorizmusát körülbelül 1928–29-től kezdve a magyar festészet élvonalába helyezi, noha úgy találja, hogy sok átvétellel kell számolnunk Berény Róbert és Bernáth Aurél festészetéből. (Csupán zárójelben jegyezzük meg, hogy éppen a kezdeményezés szempontjából érdemes lenne egyszer szigorú kronológiával összevetni az 1928–30 között keletkezett különböző művészekről származó műveket.) Derkovits művészeti értékeinek elismerése mellett azt a hangsúlyt kifogásolja Artinger, amelyet Derkovits a tematikára helyez. „A célt azonos tárgykörnek olyan fontosságot tulajdonított, — írja — hogy elméletében e mellett szinte elszáadt a festői előadás jelentősége.”²⁵ Ez a tanulmány egyik legélesebben megfogalmazott mondata, s más helyeken maga a szerző is enyhíteni igyekszik ilyenformán: „Mi sem bizonyítja jobban, hogy Derkovits eredendő líraiságával nem fért tartósan össze a céltudatos propagandaművészet, mint az, hogy legszebb műveiben a téma teljesen feloldódott a tiszta festői felfogásban.”²⁶ Így módon Artinger valamilyen dualitást igyekszik feltételezni Derkovits elmélete és festészete között, amely szerinte a festészet lényegének, „a csak festői látásból folyó alakító képzeletnek” más, festészetén kívüli elemnek való alárendelése miatt jön létre.

Világosabban fejti ki ezt az elméletet Bernáth Aurél Derkovits és a szocialista festészet²⁷ című tanulmánya, amelyben egész sor európai szocialista művészt mutat be, akik szerinte e dualitás abszurduma miatt váltak alacsonyabb kvalitásokká, s fel sem merül gondolatmenetében az esetleges tehetségtelenség kérdése. Szinte logikai bukfenec, hogy míg Bernáth tanulmánya befejező mondatának megállapítása szerint a festészet egész történetében eszmények szolgálatában állt — konkrétan saját kora és a maga művészetétől azt kívánja, hogy ne legyen egyéb, mint az élet dicsérete. Természetesen ez a világnézetelenség is világnézet, mint ahogyan az impresszionizmus látványelmélete is az volt, s így egyik alkotónak a másik, gyökereiben eltérő gondol-

kodási alkotóval szembeni értetlensége teljesen indokolt. Nem menti viszont a magyar művészetkritikát, hogy az önmagukból kiinduló, elfogult művészekkel szemben nem emelkedett valamilyen átfogóbb, több törekvést áttekintő álláspontra.

A dualitás Kállai által pedzett s Artinger könyvében egészen más alapról kimondott elve a Derkovits-kritikában szívósan tovább élő jelenséggé válik, amely pozitív vagy negatív előjellel egészen az ötvenes évek közepéig kísértett²⁸ anélkül, hogy ennek mélyebb filozófiai, esztétikai tisztázására sor került volna. Azzal a kijelentéssel pedig, amit Artinger a festői előadásmód jelentőségének elsikkadásáról írt, Derkovits elméletében elég szembe szegeznünk a szüksésvú festő egyetlen jól ismert nyilatkozatát, amelynek első fele szerint „képet festeni annyit tesz, mint egy síkon, tehát két dimenzióban tiszta festészeti eszközökkel, vonallal és színsíkokkal a síkot mint egyetlen monumentális festészeti elemet tiszteletben tartani...”, s csak ezután fejti ki, hogy „Össze kell kötni a képzőművészetet a mondanivalóval, mert az embernek biztos van közölnivalója. Mint festőnek és mai embernek, érzem, hogy kötelességem életünk és társadalmunk jelenségeit maradék nélkül kifejezni. Azt hiszem, hogy teljesítem is ezt, amikor az aktualitásokat tudomásul veszem.”²⁹

Kassák Lajos, az avantgarde irodalom és művészet vezéralakja Derkovitsról írt elemző kritikájában³⁰ nem helyezi középpontba a mondanivaló és előadásmód dualitásának kérdését. Mivel ez aktivista korszakának irodalmi törekvéseitől egyáltalán nem idegen, a két faktor viszonyát nem szembeállítja, hanem egymás mellett létezőnek tekinti. Derkovits-kritikájának fő szempontja Derkovits korai halála, amely miatt „még nem dolgozta ki magát, de kétségtelen, amit útközben elvégzett, abban sok az emberi, vagyis tartalmi és művészi, vagyis formai érték”.³¹

Mihez viszonyítva érzi közbeeső állomásnak Derkovits visszavonhatatlanul lezárt életművét Kassák Lajos? Mivel a tartalom és forma abszolút összhangjának feltételezését nem kockáztatja meg, nem a jövőben várt vagy várható új szintézist teremtő festészethez nyúl, hanem az abszolút festőiségnek végső tér- és formaanalízishez eljutott, az illúziótól éppúgy, mint minden más, hagyományos képelemről megszabadított új konstrukciójához képest érzi hátramaradottabbnak Derkovits festészetét. A maga logikája szerint teljesen igazsá is van. Az egyetemes művészeti párhuzamok keresésénél azonban gondolatmenete már sántít. Bár el kell ismernünk úttörő jelentőségét abban, hogy Derkovits életművét elsőként periodizálja és igyekszik külföldi analógiáit illetve forrásait meghatározni, szemben a csupán magyar kapcsolatokat feltételező korábbi szakirodalommal, vállalkozása nem mindig sikerült, elhamarkodott képzetársításai miatt. Mint Farkas Zoltán ugyancsak a Nyugatban megjelent³² szellemes válaszában pontról pontra bebizonyítja, nagyon távoli kapcsolatok mutathatók ki Derkovits első korszaka és Hodler művészete között, nem derül ki, kik voltak a Derkovitsra hatással levő „pseudo-expresszionisták”, s szinte egy lapon sem említhető az érett Derkovits művészetével Puvis de Chavannes jámbor századvégi lírizmusa. A Derkovitsot ért hatások illetve analóg jelenségek igazi körét legjobban a kubizmusnál közelíti meg Kassák. Érthető is, hiszen itt szemléjében sem esik távol a problémától; a kubizmust a legfontosabb huszadik századi festészeti mozgalomnak tartja, amelynek „tárgyiassága egy hosszú tisztulási folyamaton át rendbe szedte korunk piktúrájának alapelemeit”.³³ Bár itt is szemére veti Derkovitsnak, hogy nem a legértettebb kubistákhoz kapcsolódik, jó megfigyelőképeséggel állítja fel a huszas évekre vonatkozólag a La Fauconnier-párhuzamot. Derkovits a kubizmus eredményeinek megismerésekor szinte törvényszerűen először a kubizmus nehézkesebb, a térproblémákon lassan rágódó, a hagyományos kompozíciót és az új térszemléletet egyesíteni akaró áramlathoz csatlakozott. Ez nemcsak Derkovitsra jellemző, hanem, mint Kállai Ernő megállapította,³⁴ a tizes évek végén, a huszas évek elején a magyar művészet progresszív törekvéseinek jó részében jelentkezett. Kétség-



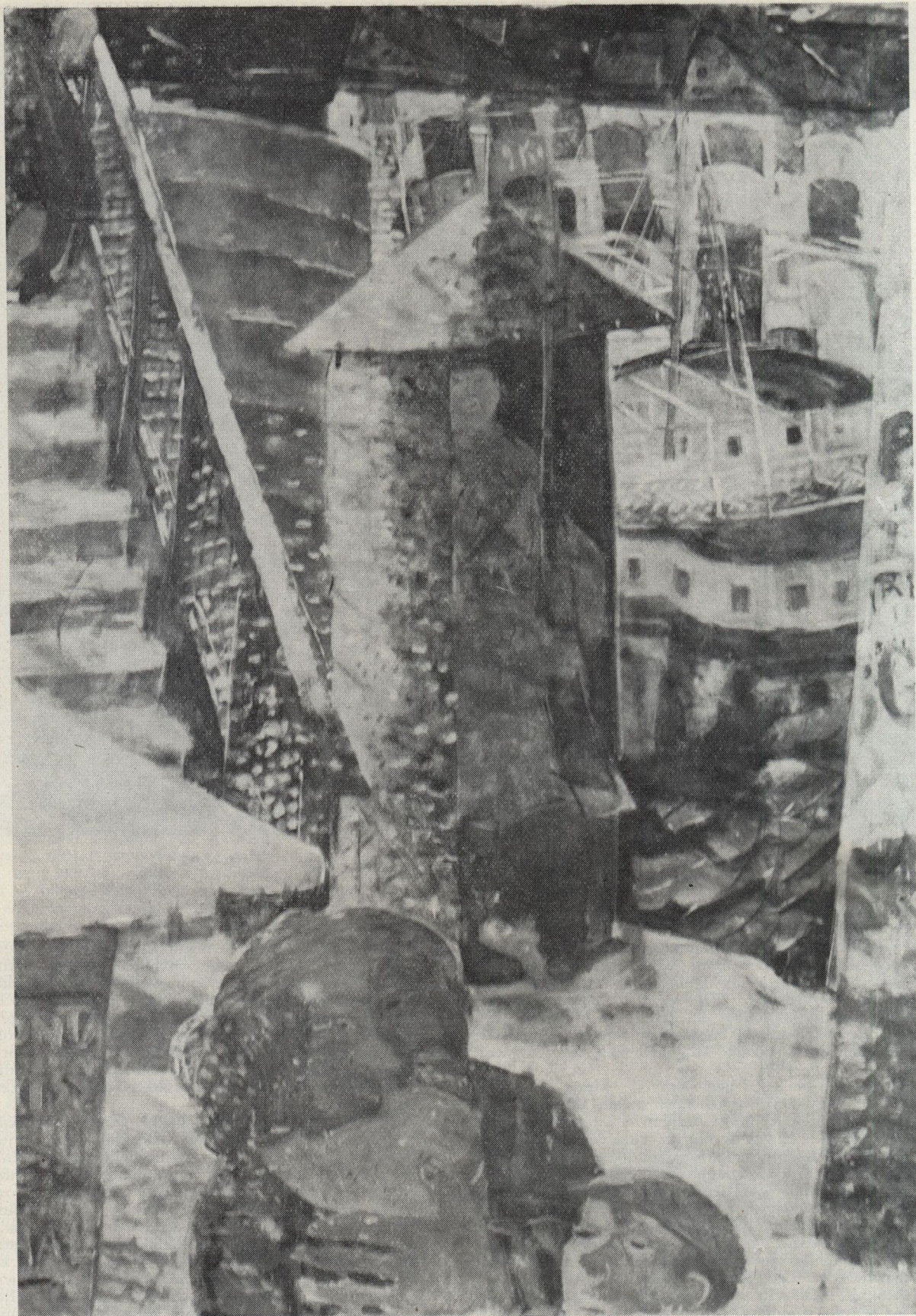
4. Derkovits Gyula: *Artisták*, 1933

telen viszont, hogy a kubizmus gondolati esszenciája adta meg a döntő lökést a magyar festők egy részének a sík és tér viszonylatainak egyik legfontosabb képi faktorként való kezeléséhez. Hogy ez azután nem jelentett már doktrinér kapcsolódást, az az egyéni invención túl: a kor, a huszadik század harmadik évtizede, és a hely, a fő központoktól elzárt Magyarország adottságaitól függött.

Jellemző, hogy 1921-ben Kmetty János már úgy nyilatkozik, hogy nem egyik vagy másik kubista festő munkássága fontos számára, hanem a kubizmus szelleme.³⁵ A kubizmus ebben az időben valóban inkább szellemi sugárzást jelentett, feldolgozandó ismeretanyagot, amelyet azután az első világháború előtti erős nemzetközi avantgarde-dal szemben a regionális vagy ha úgy tetszik – nemzeti iskolák képviselői talentumaik és érdeklődési területük mélységétől függően egy-egy irányban tovább kutattak vagy megismételték fejlődési folyamatát. Ezt a helyzetet természetesen a nemzetközi avantgardhoz tartozó Kassák Lajos nem találja megnyugtatónak. Derkovits valahogyan kiesik számára az akkor már számos manifestumban és kritikai feldolgozásban szentesített fejlődési folyamatból, s nem gondol arra, hogy ebből Derkovits munkásságával egy időben már

olyan nagy művészek is kiesnek, mint Picasso és Léger.^{35/a} Ez a felfogás Kassák szempontjából teljesen érthető, nagyobb baj az, hogy a magyar művészetkritika általában hasonló felfogást vallott magáénak, s ez a felfogás csak kisebbségi érzésünket fokozta. Így aztán az egészen közelmúlt kritikájáig általában fel sem merülhetett olyan elképzelés, hogy Derkovits a kubizmus problémaköréből kiindulva, egészen sajátos téralkotást hozott létre, amelynek összetevőit bátran lehet összehasonlító elemzésekkel feltárni.³⁶

Derkovits utolsó korszaka pedig, amely akár Kállai, akár Kassák felosztása alapján visszakanyarodást jelent valamilyen impresszionizmus körüli, de legalábbis Nabis-i dekorativitású stílusfokhoz, csupán távolról és részben mutatkozik ilyennek, hiszen éppúgy, mint Egyr Józsefnél, nála is megvan az a „szerkezeti gerinc”,³⁷ amely elképzelhetetlen ilyen formában a kubizmus ismerete nélkül. Távolról sem analógiaként, csupán stíluspárhuzamként Picasso többször is visszatérő lírai, kolorista korszakához is mérhető, amelynek csupán egy sokak által megcsodált példája az itt csak szemléltetés céljából megemlítt 1947-ben festett Mme Éluard-portré,³⁸ amelyben benne van a rózsaszín korszak minden kolorisztikus ellágyulása a kubizmus minden térszerkezeti újításával



5. Derkovits Gyula: Híd télen, 1933

együtt, noha már sem egyiknek, sem másiknak nincs szüksége hangos kiáltozásra, hanem csupán mértékkel hordják a pszichikai tartalmakat közlő portré szigorúan vett festészeti elemeken felüli mondanivalóját.

Itt újra visszakanyarodtunk a dualitás problémájához, amely a Kassák Lajos – Farkas Zoltán közti vitában kétféle felfogásban jelentkezik, s így a két cikkíró között az egyik fő ellentétet jelenti. Farkas Zoltán nemcsak a művészi szabadság liberális eszméjéből kiindulva védi meg Derkovits önálló téma- és formaválasztásának jogosságát, hanem befejező mondatában Derkovits gondolatainak centrumára: a munkásosztályra is utal.³⁹ A művészeti alkotó világába való beleélés, az elvi konstrukciók helyett a mű iránti tisztelet megadása, amely már Lyka Károly munkásságára is jellemző volt, dominál Farkas Zoltán koncepciójában. A század eleji kritika szabadelvűségének e nemes hagyománya a monográfus Artinernél viszont már kicsinyes esztéticizmussá szűkül, s csak helyi-közel érítheti Derkovits tipikusan két világháború közötti világát.

A Derkovits-életmű feltárásában igen fontos fejezetet jelentett a harmincas évek közepén az 1514. sorozat nyilvánosságra kerülése. Bécsben már keletkezésekor ismert volt, de itthon csupán az illegális Kommunista Párt néhány vezetője látta. Amikor a Gondolat 1936-ban az eredeti levonatokon kívül nyomdailag sokszorosított reprodukcióit is kiadja Bálint György és Kállai Ernő előszavával, akkor szerény eszközeivel roppant fontos szolgálatot tesz Derkovitsnak.⁴⁰ Nemcsak az 1934-es emlékkiállítás anyagát teszi egy helyére tett főművel teljessé, hanem egyúttal a Derkovits életmű központi gondolatára irányítja a kutatás figyelmét.

Az egyik először író Bálint György az irodalom felől indul el Derkovitshoz, s ő veti fel elsőnek a Dózsa-téma két évszázados feldolgozásai között Derkovitsnak legnagyobb művészeinkkel egyenértékű, sőt, egyeseket még túlszárnyaló jelentőségét. Elsőként kíséri meg, hogy a magyar képzőművészet fejlődését nem mesterségesen fokozott izoláltságban, hanem a kor összes szellemi áramlatával és más művészeti ágak eredményeivel egységben szemlélje. Az Utolsó Vacsora Kállai által megfejteni nem tudott rejtélyét is ő oldja meg, amennyiben az egyházi ikonográfia jegyeiből táplálkozó képet, a munkásosztály gondolkodó tagjainak szimbolikus ábrázolásként, s egyben a tragikus események után szétszóródó szellemi elit allegóriájaként határozza meg.

Így azután nem lesz idegen elem az irodalomban Petőfi, Ady, József Attila művészetében már vitathatatlanul elfogadott politikum Derkovits művészetében sem, hanem éppen a magyar társadalmi viszonyokban adott valóban nemzeti sajátossággá válik. A magyar feudálkapitalizmus kínzó ellentéteit kifejező mondanivaló politikai tartalma nemzetközi értelemben egész Közép-Európára kisugárzik, sőt még olyan művek gondolatvilágával is rokonságban áll, mint a Guernica, amely szintén nem csupán a fasizmus elleni tiltakozás művészi kifejezése, hanem éppen alapelményében Picassónál is a spanyol polgárháborúk történetében gyökerező nemzeti indíttatás jut kifejezésre.

Hasonló gondolatot bizonyít más példákkal Bálint, amikor kijelenti: "... a Dózsa sorozat azért is fontos, mert hazai szemléltetéssel bizonyítja, hogy politikai célt az is jó művészet igen is megérne egymással. Ami azt illeti, a spanyol Goya, a francia Daumier után végre mi is kiállhatunk az európai fórumra Derkovits Gyulának az 1514. évi parasztlázadás emlékét idéző fametszeivel."⁴¹

A dualitás problémája így Bálintnál teljesen feloldódik, a nemzetit és a nemzetközit a forradalmi eszmévilág szempontjából hozza közös nevezőre. Hasonló tapasztalatunk Dési Huber István Derkovits értékelésében is. Így aztán, amikor a felszabadulás utáni művészetkritika az 50-es években felújítja és kielezi a dualitás problémáját, szembekeverül a két világháború közötti marxista művészetkritika legjelentősebb eredményeivel.⁴²

Dési Huber István esztétikai munkásságának feldolgozása művészetelméleti kutatásainak nagy adóssága. Anyaga ma már teljesen publikált,⁴³ de nem elemzett.

Pedig úgy tűnik, ez a terület a művész festői eredményeivel nemcsak egyenlő értékű, de általánosabb következtetéseiben időnként azokon túl is mutat. Derkovitsról több helyen megemlékezik, két nagyobb cikkében pedig teljes életművét tárgyalja.⁴⁴ Nemcsak a sorstárs művész együttérző lelkesedése, de a jelenségeket elemző tudós is megszólal benne, amikor igen szépen megfogalmazott mondatokban így értékeli Derkovitsot: „Vannak küldetéses emberek, költők, politikusok, írók, akiknek életintenzitása messze túlhaladja kortársaik életét. Akikben tömörülnek a dolgok. Az osztály, a nép, a nemzet érzelmei. Akikben összefut minden, ami a nagy egységben él: a fájdalom, az öröm, a szenvedés. S amit érzelmeikben megélnék, sorra számbaveszik: a rész ismeri meg így az egész életét, az egyén a sokaságát. Mintha külön szerzők lennének ezeknek az embereknek, úgy fognak fel, zárnak magukba mindent, hogy később hatványozottan fejezzék ki műveikben.”⁴⁵

Dési Huber Derkovitscsal kapcsolatban, ha nem is tételszerűen, de sorra felveti a dualitás, az önállóság, a nemzeti jelleg és a stíluskorszakok problémáját. A dualitást történetiségében szemléli, s itt találja meg a megoldást. Miután végigtekint a festészet impresszionizmus óta saját koráig nyúló történetén, megállapítja, hogy az új ábrázolási mód megszületése és a művészek társadalmi küldetésvállalásának gondolata szorosan összefügg egymással. „Ez a találkozás nem véletlen – írja. Mióta él az ember és tudata van, meg nem szűnő harcot folytat kiteljesedéséért. – De életük tartalma és amit belőle teremtettek: a mű csak akkor érdemli meg, hogy számon-tartsuk, ha benne így vagy úgy, nagyobb egység szelleme jelenik meg.”⁴⁶ (Véleményünk szerint Dési Huber itt azért használ általánosabb megfogalmazást, mert igazabbnak érzi.) Erre utal különben a Derkovitstól idézett mondata: „Összhangba kell hozni az új eredményeket a piktúra régi, már elfelejtett értékeivel.”⁴⁷ Ez a forrásként is nagyon fontos mondat tudatosan behelyezi Derkovits szemléletét azok közé a Cézanne-től kiinduló művészek közé, akik nemcsak elvágják a régi művészet felől nyúló szálatokat, hanem új szempontból új kapcsolatokat is teremtettek vele. Másrészt viszont Dési Huber alapvetően fontosnak tartja, hogy Derkovits művészetében a proletariátus érzelm- és gondolatvilága jelenik meg.

Periodizációja nem tér el túlságosan a korábbi kísérletektől, sőt még azok túlzó megállapításai is bizonyos mértékig hatnak rá, és bár látja Derkovits életművének egységét, kezdeti korszakának útkeresését még eszméi eltévelyedésnek is hajlandó felfogni.⁴⁸ Ezzel nemcsak az expresszionizmus iránti egész kritikai munkásságában végighúzódo ellenszenvének ad kifejezést, hanem az is nyilvánvaló, hogy nem tudatosodott benne a bécsi korszak jelentősége.

Világosan látja viszont Derkovits érett korszakának térszemlélete és a kubizmus közötti viszonyt: „Téralakítása teljesen a kubizmusban fogant, de annak minden doktrinársága nélkül. Szerette az átvágásokat, a sík merész tagolását, a képrészek elvont ütemezését, de az így keletkezett szerkezetet dús valóságreszkekkel töltötte meg: kezek, fejek, testek kerültek egymás mellé, fonódtak különös rendbe, belesimulva a képtér eresztékeibe, vagy kiemelkedve belőlük, ahogy a kép belső rendje vagy a festő indulata vagy az élmény hevessége megkívánta.”⁴⁹

Ebben a vonatkozásban továbbmenve megállapíthatjuk, hogy Derkovits térszemlélete nem kubizmus előtti, Cézanne-ből kiinduló, hanem posztkubista szintézis, amelyet teljesen más fokon, más stílusjegyekkel, más helyen, de lényegében azonos időben több nagy európai művész (Picasso, Braque, Léger) is megvalósított.

Dési Huber a nemzeti jelleg kérdésében is figyelemre méltóan szembeszegül a két világháború közötti kritika nemzeti szemléletével: „Nemzeti alatt a fennálló politikai rendszer glorifikálását, valamint rég túlhaladott esztétikai normák változatlan fennmaradását értik...”⁵⁰ Derkovits nemzeti értelemben vett nagyságát éppen a magyar társadalmi viszonyok legégetőbb kérdéseit feltáró mondanivalóban és ezzel teljesen egyenlő mértékben az önállóan teremtett művészi formavilágban látja. Szinte figyelmeztetésképpen szól a kritikuskokhoz Veres

Péterhez írt levelében, ahol leszögezi: „A magyar képzőművészet szerves része az európai művészetnek, és így hamis képet alkotsz magadnak róla, ha kiszakítva, önmagában nézed. Sorrendben közvetlen a francia, s az olasz után jön, sőt, az olasszal, s ezt elfogultság nélkül állíthatom, fel is veszi a versenyt.”⁵¹ Példamutató ez a nyugodt biztonság, ha a történelemnek nem is rangsor felállítás a célja!

Dési Huber Derkovits festészetének nagy eredményeit, Kállaihoz hasonlóan a magyar és az egyetemes művészet viszonylatában szemléli, de ő főszempontként a festői közlést tartalmat tekinti. Több helyen kijelenti, hogy „a világkép új fogalmazása van soron”, s ebben az új fogalmazásban látja a sokfelé irányuló festői törekvések közös magját. Nagy szerepet tulajdonít a festők mondanivalójában az osztálytartalomnak, s miután több helyen is helyeselve idézi Kállai Ernőt, aki megállapította, hogy pik-túránk magyar, de polgári magyar művészet”, Derkovits különös jelentőségét éppen proletár mondanivalójában látja. Ezért tekinti példaképének is. „Derkovits festészete... szerves részévé vált kultúránknak. A magyar művészet nagy együttesében a küzdő, szenvedő, a dolgozó emberek festője lett, akiknek életét hallatlan erővel jelenítette meg képein. A tél hidegét, amint szik-

razva pendül meg a tárgyakon, dermedti meg a kezeket, arcokat („Téli nap”, „Hid télen”, Fázó parasztasszony”), az éhség gyötrelmeit, csillapításának mohó örömét. (Dinnyevő), a lét reménytelenségét („Gond”) — csupa olyan motívum, amely látszatra távol áll a festészet mai problémáitól — iszonyú erővel tudta kifejezni. A szenvedés tisztacsendű énekkel magasztosult művészetében. Megdöbbentette és felemelte a szemlélőt.”⁵²

Dési Huber István írásaival le is zárul a két világháború közti Derkovits kritika jelentősebb része. Jelen még meg néhány érdekes és kvalitásos írásmű Derkovitscal kapcsolatban,⁵³ de az ismertetett problémákon kívül új gondolatokat nem hozott.

A felszabadulás utáni művészetkritika felvette ezeket a problémaszálakat s egyes szakaszaiban fontos részlet-kutatásokkal már hozzájárult az életmű feldolgozásához,⁵⁴ sőt több figyelemre méltó összefoglaló szempontot is felvetett,⁵⁵ de mind az alapelvek tisztázására, mind anyaggyűjtésre és feldolgozásra komoly feladatok előtt áll a kutatás.

Ehhez viszont elkerülhetetlen az elődök munkájának felmérése.

Szabó Júlia

JEGYZETEK

¹ Meg kell jegyeznünk, hogy e művek felosztása általában csak nagy vonalakban kronologikus, a fő szempont mindig az irányzatok jellemzése, s szinte tipologikus bemutatása. A topográfia szempontja pedig csaknem teljesen elcsúszkád.

Irod.: Haftmann Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1955
Platte, Hans: Malerei (Die Kunst des 20. Jahrhunderts von Carl Georg Heise) München, 1957

Dorival, Bernard: Les peintres du vingtième siècle I–II. Paris, 1957.

Brion, Marcel: Modern painting. From Impressionism to Abstract Art. London 1959, Thames and Hudson

Read, Herbert: Geschichte der modernen Malerei. München – Zürich Knauer 1959.

Jaffe, Hans: Die Malerei im 20. Jahrhundert, Gütersloh 1963.

² Fülep Lajos: A magyar műkritika, Magyar Szemle, 1906. január 18. Újabb megjelent Valóság, 1964. évf. 10. sz. 25. o.

³ Fülep Lajos: i. m.: „Egy ember volt, aki útjuk kezdőpontján melléjük szegődött, velük harcolt, megbecsülhetetlen szolgálatot tett a magyar társadalom kulturális haladásának: Lyka Károly.”

⁴ Derkovits 1918 tavaszán az Otthon Irók Körében kiállítást rendez.

(Derkovits Gyuláné, Mi ketten, Bp. 1954. 22. o.)

⁵ Pesti napló, 1922. dec. Egy új festő bemutatkozása. (e. a.)

Nyugat, 1922. dec. 1. Bálint Aladár: Derkovits Gyula.

Magyar Grafika 1922, 256 l. Bálint Aladár: Derkovits Gyula.

Nyugat, 1922. dec. 1. Elek Artúr: Magyar rézkarcok.

Esti Kurir, 1925. máj. 8. Lyka Károly: Derkovits Gyula képei.

⁶ Elek Artúr: In memoriam (Fónagy Béla) Magyar Művészet, 1935, 319. o.

⁷ Műbarát 1922. 246. o. D. Gy. Belvederében rendezett kiállításáról.

⁸ Derkovits Gyula bécsi kiállításai: Hagenbund 1924, Weiburg Galerie, 1925 (Előszó. H. Menkes tollából) Irod. Derkovits Gyuláné i. m. 155–156. o.

⁹ Ernst Kállai: Neue Malerei in Ungarn, Leipzig, 1925

Új magyar pik-túra, Budapest, 1926

Derkovitsra vonatkozó részek:

i. m. 58–59, 66, 67, 15 sz. kép.

¹⁰ Fülep Lajos: Magyar művészet 1923. Budapest. Arra vonatkozólag, hogy Kállai Fülep művét milyen nagyra értékelte és példaképének tekintette, l. Kállai i. m.

¹¹ Worringer Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. München, 1908. Nincs adatunk konkrét kapcsolatra, de Kállai nyilvánvalóan olvasta.

¹² Kállai a következőket írja Derkovitsról i. m.

A Cezannehoz igazodó szerkezeti elemeknek Schönberger kompozíciós kísérleteivel rokon alkalmazása nyilvánul meg Derkovits „Utolsó vacsoráján”. Ez a festő is egy eredetileg forradalmas aktivista pártoszból jutott a maga újabb keletű krisztusi béke és szeretet-ábrándjához. Az ábrándot az estszürkületi színek és a tájkép meleg

tiszta lírája teszi elfogadhatóvá, sőt széppé. Figurális része pedig, arcjateka, mesterkelt jámborságával inkább az önkéntelen komikum, mint a vallásos szuggesztivitás határán jár. Mindig is rosszra vezet, ha magyar festő nagyon ájtatos akar lenni.

Derkovits kompozícióján a Cezannétól örökölt tektonika teljesen alárendelt eszközzé vált. Csak arra való, hogy a valóságnak lehető élénk látszatát keltse.

¹³ Derkovits Gyula bécsi tartózkodására irod., Derkovits Gyuláné i. m. 53–78 o., J. Szabó: Die Holzschnittfolge 1514 von Gyula Derkovits, Acta Historiae Artium, Tom. X. Fasciculi 1–2. Bp. 1964. 171–211. o.

¹⁴ Derkovits Gyuláné i. m. 142. o.

¹⁵ Atalanta dell'incisione moderna, Firenze, 1928. Antonio Mariani szerkesztésében, Vittorio Pica-Aniceto del Massa szövegével

¹⁶ Nyugat, 1928. I. 474–475. o. Fónagy Béla: Derkovits Gyula rézkarcai.

¹⁷ Képzőművészet, Dénes Tibor: Derkovits Gyula.

1934. 79. sz. 246–247.

Budapesti Hírlap, 1934. okt. 28. sz. írja: A forradalmaknak leginkább az elégedetlen félműveltek lettek a hívei és Derkovits szelleme is felujjongott, amikor a vörös örvény szakadéka megnyíltak.

¹⁸ Pesti Napló 1930. jún. 12. sz. írja: A Ferenc József díjra pályázók nagy tömegéből csupán Derkovits Gyulára kell megemlékeznünk, akinek képei azonban nem érik el a tavalyi kiállításon elért színvonalat.

¹⁹ Lyka Károly: Művészeti élet és irodalom, Magyar Művészet 1933 51–53–54. o.

²⁰ Kállai Ernő: Cezanne és a 20. század konstruktív művészete. Bp. 1939.

²¹ Kállai Ernő: I. m. 104. o. (l. 20. j.).

²² Péter András: Fruchter Lajos gyűjteménye. Magyar Művészet, 1931. 107. o.

²³ Kállai Ernő: I. m. 104. o. (l. 20. j.).

²⁴ Artinger Imre: Derkovits Gyula, Magyar Művészet, 1934. 272. o.

Artinger Imre: Derkovits Gyula, Bp. 1934. Ars Hungarica. Ismerteti Kárpáti Aurél a Pesti Napló 1934. dec. 30-i számában

²⁵ Artinger Imre: Derkovits Gyula. Bp. 1934. 17. o.

²⁶ Artinger Imre: Derkovits Gyula. Magyar Művészet, 1934. 272. o.

²⁷ Bernáth Aurél: Derkovits és a szocialista művészet. Megjelent az Írások a művészetről c. kötetben Bp. 1947. 91–99. o. Megjegyzés: Bár nem a két világháború között megjelent könyv, szemléletével tipikusan ehhez a korhoz tartozik.

²⁸ Irodalom e kérdésre vonatkozólag: (sokszor teljesen ellentétes véleményekkel, de tárgyalják a kérdést):

Ék Sándor: A festő világnézete Bp. 1949.

Ék Sándor: A realizmus zászlaja alatt. Bp. 1954.

Horváth Márton: Megjegyzések a Képzőművészeti vitához. Bp. 1952.

A vitában felszólalt: Beck András

Bernáth Aurél

Dávid Katalin

Ék Sándor

Németh Lajos

Körner Éva: Derkovits Gyula, Szabad Művészet, 1955. jan. 5. Szilágyi Jolán: Hozzászólás Körner Éva Derkovits cikkéhez Szabad Művészet, 1956. jan.—febr.

Németh Lajos: Megjegyzések a Derkovits vitához. Szabad Művészet, 1955. márc.—ápr.

²⁹ Ernst múzeum XCI. csoportkiállításának katalógusa 1927. idézi: Székely Zoltán, Előszó az 1954-es Szépművészeti Múzeum által rendezett kiállítás katalógusához. Bp. 1954.

Pogány Ö. Gábor: Derkovits Bp. 1960. Corvina.

³⁰ Kassák Lajos: Derkovits Gyula emlékére, Nyugat, 1934 nov. 16.

Farkas Zoltán: Disputa Kassák Lajos Derkovits cikkével. Nyugat, 1934. dec.

³¹ Kassák Lajos: i. m.

³² Farkas Zoltán i. m. Kassák cikkében Holbein nevét említi, de Farkas Zoltán is úgy tartja, hogy sajtóhiba történt s Hodlert értette alatta. Ezt a megállapítást Kassák sem cáfolta.

³³ Kassák Lajos i. m.

³⁴ Kállai Ernő: Új magyar piktúra. 670. o.

³⁵ Kmetty János: Önmagamról. Műbarát, 1922. 109. o.

³⁶ A kézirat leadása után jelent meg Kassák Lajos: Emlékezés Kállai Ernőre c. tanulmánya a Valóságban (1965. okt.) amely hasonló zellemben tárgyalja Picasso életművét is, ez mutatja, hogy "gondolt arra", de a szintézist kereső stílusváltozásokat Picassónál sem helyesli.

³⁷ Németh Lajos: Die Drei Generationen von Gyula Derkovits, Acta Historiae Artium 1960. S. 113.

Pernecky Géza: A szőlőevő (Egy Derkovits kép kompozíciója) Kritika, 1964, 10. sz. 25. o.

³⁸ Kállai Ernő: Cezanne és a 20. század konstruktív művészete. 96. o.

³⁹ Picasso: Mme Eluard portréja, (1947) Páris, Musé d'Art Moderne.

⁴⁰ Farkas Zoltán i. m. megjegyzi, hogy, „ha Derkovits tragédiájáról beszélünk annak nemcsak az egyik fájó tünete, hogy a proletariatus tömegei nem tudnak róla, hanem az is, hogy Kassák Lajos e proletariatus egyik legkiemelkedőbb egyénisége nem értette meg sorstársa nemes művészetét.”

⁴¹ Bálint György: A festő halála. Pesti Napló, 1934. július 24. Bálint György—Kállai Ernő: Derkovits Gyula. 1514. Bp. 1936, Gondolat.

⁴² Derkovits Gyula 1514. 11. fametszet, Magyar Művészet 1936. 350. o.

⁴³ Néhány jellemző véleményt érdemes felidézni, noha általában nem művészettörténetesek írásaiban olvasható. Ék Sándor: A realizmus zászlaja alatt. Bp. 1954. c. könyvében így ír Derkovitsról 101. o. „Munkácsyt megközelítő mesterünk van több is, Szinyei Mersét is feltétlenül el kell fogadnunk, de kritikával. Mint, ahogy Benczúrt is el kell fogadnunk. Benczúrtól természetesen nem eszmei magatartást, hanem ragyogó megjelenítést kell átvenni. Eszmei magatartásra, harcos kiállásra példaképül ott van Derkovits, akitől

viszont a megjelenítésre vonatkozóan csak alapos kritikával vehetünk át valamit.”

Háy Károly László: A Derkovits évfordulóra, Szabad Művészet, 1954. máj.—jún.

„Derkovits nemcsak emberi magatartásában és abból szorosan következő témaválasztásában, hanem — és éppen a legértetesebb korszakot, s annak legjelentősebb munkáit tekintve — az alkotói folyamat számos döntő mozzanatában a realista szemlélet útján járt és úgyszólván csak az utolsó pillanatban, vagyis lényegében csak vásznon, papíron való realizálás fázisában tört meg művészetének realista vonala és érvényesültek korának formalista tendenciái.”

Derkovits értékeinek elismeréséért, a művészet történetében elfoglalt valódi helyének meghatározásáért az alábbi művek emeltek szót, s igyekeztek feloldani a dualitás problémáját: létét azonban nem tagadták.

Oelmacher Anna, Derkovits Gyula, Budapest, 1953.

Körner Éva: Derkovits Gyula Szabad Művészet, 1955. jan. 5.

Németh Lajos: Megjegyzések a Derkovits vitához. Szabad Művészet, 1955. márc.—ápr.

⁴⁴ Dési Huber István: A művészetről. Bp. 1959. (A művészet-történet forrásai) Dési Huber Istvánné: Dési Huber István; Bp. 1964.

⁴⁵ Dési Huber István: Két modern magyar festő. Korunk, 1937. III. D. H. I. i. m. 65—71. o. közölve.

Dési Huber István: Derkovits Gyula élete és festészete. Nép-szava, 1942. március 22. D. H. I. i. m. 101—112. o. közölve.

⁴⁶ D. H. I. i. m. 107. o.

⁴⁷ D. H. I. i. m. 108—109. o.

⁴⁸ D. H. I. i. m. 110. o.

⁴⁹ D. H. I. i. m. 109. o.

⁵⁰ D. H. I. i. m. 110. o.

⁵¹ D. H. I. i. m. 40. o. (A magyar képzőművészet új szakasza. Korunk, 1933.)

⁵² D. H. I. i. m. 85. o. (Levél a magyar képzőművészetről, ami van) Válasz Veres Péternek. Az ország útja, 1940. aug.

⁵³ D. H. I. i. m. 111. o.

⁵⁴ Irod.: Rabinovszky Márius: Derkovits Gyula KUT. 1927. 4—5. sz. 7—12. o.

Genthon István: A harmincévesek festészete. Magyar Szemle, 1932. XIV. 244. o.

Genthon István: Új magyar rajzok. Magyar Művészet, 1934. 20. o.

Genthon István: Az új magyar festőművészet története. Bp. 1935. 267—269. o.

Kopp Jenő: Derkovits, Bp. 1944.

⁵⁵ Németh Lajos: Die Drei Generationen von Gyula Derkovits. Acta Historiae Artium 1960. S. 113.

Székely Zoltán: Derkovits Gyula a Magyar Nemzeti Galériában. Magyar Nemzeti Galéria Közleményei, 1957. 1. évf. I. sz.

Mihályfi Ernő: Előszó az 1514. sorozat 1963. reprodukció kiadásához. (Bp. 1963.)

Ismerteti Szig Béla: Művészettörténeti Értesítő, 1964. évf. I. sz.

Szabó Júlia: Die Holzschnittfolge 1514. Acta Historiae Artium 1964. 162—210. o.

⁵⁶ Körner Éva: Derkovits Gyula a szocialista festészet magyar úttörője. A Magyar Tudományos Akadémia II. oszt. Közleményei, 1958.

Pogány Ö. Gábor: Derkovits. Bp. 1960.

Körner Éva: Magyar művészet a két világháború között. Bp. 1963.

GENTON ISTVÁN „FERENCZY KÁROLY”

című doktori értekezésének vitája, 1965 II. 8-án a Magyar Tudományos Akadémián

SZABOLCSI MIKLÓS OPPONENSI VÉLEMÉNYE

I.

Szokatlan módon szeretném kezdeni: az értekezést benyújtó személyéről szeretnék szólni. Szinte furcsa ma „értekezést benyújtó”-ról „jelölt”-ről beszélni; hiszen Genthon István személye és munkássága ma már elidegeníthetetlen része a magyar művészettörténetírás, a magyar műkritika történetének. Évtizedekre visszanyúló munkásság ez; alapvető forrásművek sora jelzi útját; hadd emeljem ki csak az ő nevéhez fűződő műemléki topográfiát; legnevezetesebb könyve talán *Az új magyar festőművészet története*, ez a három évtizede született, de máig nélkülözhetetlen, ítéleteiben sokhelyütt érvényes, gazdag összefoglaló monográfia. Genthon István olyan történetész és műkritikus, aki egy nemzedék, egy ízlésirány, egy csoport, művei ismertetését, értékelését tartja leginkább szívügyének; esztétikai ítéletét annak műveire méri, rokonszenves elfogultsággal annak tagjait emeli magasba. Genthon István a magyar századelő, a nagybányaiak s közvetlenül utódjaik történetírója, s kritikus; Ferenczy Károly, Rippl Rónai József, Szőnyi István, Bernáth Aurél állnak legközelebb a szívéhez. Bizonyos, hogy egy későbbi kor művészettörténetírója az ő nevükhöz fogja fűzni az övét is, — megállapítva, hogy talán legfinomabb értőjük, legalaposabb elemzőjük, le-szeretetteljesebb méltatójuk volt.

II.

Genthon István művészettörténetírói és műkritikusi munkásságába szervesen illik hát bele a Ferenczy Károly-monográfia. Régóta foglalkozik a témával; fő gondolatait e nagy művészről már említett összefoglaló művében felvázolta. Innen is érthető, hogy milyen nagy szeretet és megértés hatja át ezt a könyvet; világosan érezhető, hogy nemcsak egy monográfia tárgya Genthon számára Ferenczy Károly, hanem olyan rokonszenves, megnyerő ember, igazi művész, akinek elveit és magatartását ma is követendőnek látja. Könyvében Genthon legjobb történetírói és kritikusai, műelemző erényeit csillogtatja; hatalmas anyagot fog át, alaposan feldolgozza a tárgyat, — ám mégis oly elegánsan, hogy az erőfeszítés ne látszék meg rajta. Könnyedség, helyenkénti virtuozitás a feldolgozásban, az életrajz megrajzolásában teszi a könyvet magávalragadó olvasmánnyá is. Minden művészettudomány legnehezebb feladata: a műalkotást az értekezés szavaival visszaadni: a műelemzés. Nos, Genthon István Ferenczy könyvében éppen a művek elemzése, a festmények tárgyalása a legvonzóbb, legelegánsabb, a műalkotással való mély azonosulás, beleérzés egyfelől, a mérlegelő, elemző ítélet másfelől teszi őket meggyőzővé és igazzá. Példásan oldja meg azt a feladatot is, hogy művészt és művét elhelyezze a szellemi folyamatban, a magyar és európai művészet történetében, környezet- és korrajzai a maguk tömörségében is plasztikusak, sokatmondók, fényt vetnek azokra a körülményekre, amelyek Ferenczy Károlynak egy-egy pályaszakaszát kísérték vagy befolyásolták. Talán csak azt sajnálhatjuk, hogy a monográfia utolsó részében mintha valamelyest lankadna az író figyelme; műelemzések és korrajz itt kissé veszítenek erejükből.

Végző ítéletünk azonban ez: Genthon István Ferenczy Károlyról szóló monográfiája — mint fontos életműve egyik része is — természetesen messzemenően alkalmas arra, hogy a „tudományok doktora” cím elnyerésének alkalma legyen.

III.

Nem annyira a bírálat igényével, mint inkább a más szakmabeli szempontjait és problémáit hangoztatva, engedtessek meg, hogy Genthon István: Ferenczy-monográfiájával kapcsolatban néhány kérdést felvegyek.

E kérdések közül az első: Ferenczy Károly művének helye nemcsak a magyar művészet, hanem az egész magyar szellemi élet történetében; más szóval: milyen irodalmi, zenei stb. jelenségek hozhatók párhuzamba életművével? A kérdés megválaszolása azért is fontos, mert Ferenczynek hosszantartó nagy hatása, kisugárzása volt az egész magyar festészetre; olyan hatás, amely sok tekintetben napjainkig, mindenesetre a közvetlen közel-múltig tart.

A kérdésre eddig egyetlen — rendkívül igényes — tanulmány próbált válaszolni: Németh Lajosé (Adalékok a századforduló magyar irodalom és képzőművészete kapcsolatához. Irodalomtörténeti Közlemények 1963. 44–54.) Főbb megállapításaival egyetértek, legfeljebb talán árnyalnám, színezném azokat. Németh felfogása szerint az irodalom hegemoniája a magyar szellemi életben csak a XIX. sz. végéig tartott, akkor átvette azt a festészet; a nagybányaiak, s főleg Ferenczy Károly művészete maradandóbbat, értékeesebbet hozott, mint a velük barátságban levő — s részint azonos stílustörékvésekkel összefűzött — magyar írók (Bródy Sándor, Kiss József), sőt: szerinte a festészet adott akkor indítást az irodalomnak, utánuk viszont, a Nyugattal és főleg Adyval megint az irodalom lépett előbbre; a Nyugat eleinte felkarolta, s magáévá tette a nagybányaiak ügyét is, de elsősorban a Nyolcak csoportjának céljai párhuzamos törekvéseivel.

Természetes: a szellemi élet hullámai nem mechanikus szabályszerűséggel következnek egymás után; hasonló tendenciák egy-egy művészeti ágbán több-évtizedes eltolódással bukkannak fel. (Ám mégis vannak közös törekvések, közös sajátosságok a művészeti ágakban; s ez indokolja a továbbiakban az irodalomtörténeti szempont érvényesítését.) A magyar kultúra, a magyar szellemi élet területén az újratörés, a változtatás, a korszerűség igénye már a század nyolcvanas éveiben megmutatkozik; a magyar líra új kezdeményei (a kései Arany, Reviczky, Komjáthy), s főleg a magyar novellaírás egy korai — polgárinak minősíthető — válfaja ekkor kezd kibontakozni. A következő hullám 1890 körüli: a városi irodalom kibontakozása, a naturalizmus programjának meghirdetése (legalábbis szavakban), egyfajta városias-polgári kultúra, szemlélet kibontakozása; a Hét megindulása, a korai Herczeg, Bródy, Heltai Jenő, Ignátus műve, Kiss József költészetének egy szakasza jellemezheti ezt a fázist. E második hullám színeződik, gazdagodik a század legvégén szecessziós elemekkel, — versépi-



I. Ferenczy Károly: Nyilazók. 1911

tésben, díszítésben, az irodalmi és a szellemi élet egész orientációjában. E két — egymást követő, egymásba játszó, s hamar elsimuló — szellemi hullám előzi meg a magyar irodalomban a harmadikat, az igazán jelentőset, az igazán nagyot, a Nyugat, Ady, Móricz, Babits, Tóth Árpád, Juhász Gyula, Kosztolányi nagy korszakát. De — s ezt hangsúlyoznunk kell — a Nyugat mozgalom indulásakor, s legtöbb írója pályája első felében még sokat hordoz magával azokból a vonásokból, amelyek az előző korszakot jellemezték: a szecesszió, vagy az urbánus-polgári szemlélet éppúgy továbbél, módosulva és átalakulva, mint Reviczky és Komjáthy szubjektívizált világképe, világérzése, elmosódott dikciója és képrendszere.

Időben és jelentőségében Nagybánya fénykora és Ferenczy Károly művészetének kivirágzása éppen a két irodalmi hullám közé esik; megelőzi a Nyugat indulását, Ady művét; és ezért igaza van Németh Lajosnak: a magyar képzőművészet ekkor és evvel jelentősebbet produkált, fontosabbat alkotott, mint az egykori irodalom; a Ferenczy Károlyéhoz hasonló mű irodalomban nincs a kortársai között, — majd Ady és Móricz fellépésével megint az irodalom kerül előtérbe. Viszont — éppen a fent kifejtettek alapján — Ferenczy Károly művét és általában Nagybánya fénykorát nem a Hét-tel kell csupán párhuzamba állítani. A Genthon István által oly találóan és pontosan „finom naturalizmus”-nak jelzett stílusváltozat, ill. törekvés, amely Ferenczy korai képein fel-

lelhető, csaknem pontos megfelelője Petelei, Godzs, Lovik novelláiról művészetének; ugyanúgy a naturalista program szavakban, elvben, a gyakorlatban pedig a kisemberek szeretete, a társadalom peremén élők, a szomorúak megrajzolása, de egyáltalán nem a biologizmus alapján, hanem letompított lírai színezésben, pontosan megrajzolt részletekkel és ugyanakkor az egész kép enyhe félhomályával (A Kertészek vagy a Kődobálók maga is szinte egy-egy ilyen stílusú lírai novella). A magyar irodalomban ez a stílustörekvés hamar abbamaradt; az első novelláiról nemzedék tagjai korán elfáradtak, elhallgattak, meghaltak vagy elszürkültek; de sokszoros áttétellel törekvéseik továbbélnek Krúdynál, vagy Csáth Gézánál, Kosztolányinál.

Bizonyos, hogy ismeretség, személyi és megrendelői kapcsolat fűzi össze Ferenczy Károlyt Kiss Józseffel és Bródy Sándorral is. Bródy művét, ezt a furcsán félbemaradt, féleredményeket nyújtó és mégis oly sok indítást adó művet nagyon nehéz lenne párhuzamba állítani Ferenczyével, — bár ugyanakkor tagadhatatlan az, hogy Bródy mint kritikus is többször kiállt Nagybánya és személyesen Ferenczy mellett is; idevágó írásai még feldolgozásra várnak. Az, hogy az 1890–1900-as évek Kiss Józsefe miért állt közel Nagybányához, nagyon is érthető; Ady előtt az ő ekkori költészete viszonylag a legszínvonalasabban korszerű; néhány versében (az Ó miért oly későn...-re utalok) mélyből jövő lírai hang, a

művész melankólikus magányának olykor a Ferenczy Károly képeire emlékeztető kifejezése jelenik meg.

De — és itt térnek el leginkább Németh Lajos fejtegetéseitől — Ferenczy művei különösen a későbbiek, a magam részéről a magyar irodalom egy másik vonulatához tudnám kapcsolni. Volt ugyanis a magyar irodalomnak is egy olyan változata, amely a századvégi szecessziókból indult, és levetve, illetőleg átalakítva díszeit, egy tisztultabb megoldás felé fejlődött; volt olyan áramlat, amelyet bátran impresszionistának lehet nevezni, amely a látvány, a színek, a hangulat fontosságát hirdette, sőt amely olykor versben próbált impresszionista képet festeni. A fiatal Kosztolányi, a fiatal és érett Juhász Gyula, Krúdy Gyula és kisebb jelentőségű, de nagyon jellegzetes profilú alkotók, mint Színi Gyula, Szép Ernő, Kemény Simon munkásságára gondolok — irodalomtörténetileg is valamiképpen átmenet és hid az ő munkásságuk és életüknek ez a szakasza a századvég irodalmi törekvései és a Nyugat között. Annakra, hogy legtöbbször a Hétnél indulnak, s ne felejtjük el, hogy az 1905–1914 közti Hét jellege némiképpen más volt, mint a korábbi — és mindnyájan később a Nyugat nagy gárdájához csatlakoznak. Az ő törekvéseik bizonyosfajta artizstikumra, útjuk a külsőséges díszektől az érett és lehiggadt művészet felé — vagy Juhász Gyula, magányos és bánat-témája párhuzamos leginkább Ferenczy törekvésével. (Ferenczy Károly *Márciusi est*-jében már az impresszionizmus továbbfejlesztéséből alakuló szuverén művészetet látni, mint Juhász verseiben; a *Napos délelőtt*, az *Október* líraisága, hangja rokon a *Bús férfi panasza*i Kosztolányijával.) S hadd tegyem hozzá: a *Májusi est* olyannyira fájoan szép, szépségében és elmaradottságában egyaránt olyan jellegzetesen magyar tája is rokon Juhász Gyula tisztai tájainak hangulatával.

Külön megfontolást érdemelne a késői Ferenczy művészetének beállítása a kor szellemi életébe. Élete utolsó éveiben, amikor ő is új és új megoldásokat keresett, és amikor körülötte kora is annyira megváltozott, művészte sajátosan kornélkülivé és ugyanakkor távolabbra mutatóvá vált. Egyre inkább csak a *táj*, csak a *hegy*, csak a *fény* vonzza; vagy az emberi test magányos szépsége. Bizonyos, hogy az érett Ferenczy művészetének kevés köze van mindahhoz, amit Ady vagy Móricz képviselt. De talán nem véletlen, hogy a fejlődése egy későbbi fokán, bonyolultabb körülmények között az ő egykori művészte megint megelé a jelentőségét: ez a művésziségre koncentrált, kiértelt, korában anakronisztikusnak ható humanista magatartás a két világháború között tér ismét vissza. A *táj*, mint tiltakozás egy kor gépiesedése ellen, a *magány*, az egyedüllét mint egyedüli menedék a barbár korban, — irodalomban és költészetben Babitsnál és egy változatával Radnótinál, festészetben Ferenczy Károly kései tanítványainál, Bernáth Aurélnál és Szőnyi Istvánnál jelenik meg századunk harmincas éveinek végén és negyvenes éveiben.

IV.

Egy másik kérdés lenne Ferenczy Károly szellemi arculatának, műveltségének megrajzolása, irodalmi és általában művészeti szempontból. Természetesen nem vállalkozhatom erre a feladatra, forrásaim is gyérek, mindössze Petrovich Elek és Ferenczy Valér tanulmányaira támaszkodhatnék. Érdekes probléma lenne azonban megvizsgálni: milyen sajátos vegyülékben, milyen egyéni változatban jelenik meg nála a századvég sajátos műveltsége, mit tesz magáévá a kor európai filozófiájából és művészetéből, mit utasít el, és így szellemi életünk mely rétegéhez tartozik. Ferenczy Valér adataira támaszkodva is úgy tűnik, hogy erős németes-klasszicista ízlésiránya volt, és erre a Goethé-vel jelezhető műveltséganyagra rakódott rá azután a fin de siècle jellegzetes kultúrája (France, Ibsen, Loti, a fiatal Thomas Mann, filozófiában Spencer).

Engedjessék meg, ehelyt, hogy az irodalomtörténeti szempontjából Genthon István kitűnő művéhez még néhány, hogy úgy mondjam: ikonográfiai megjegyzést tegyek. Ferenczy Károly témái közül ugyanis van kettő,

amelynek nagyon sajátosan irodalmi vonatkozásai vannak.

Az egyik: a Krisztus-téma. Genthon István utal rá a Hegyi beszéddel és más képekkel kapcsolatban, hogy bennük nem annyira a vallásos tartalom, inkább a látvány megfogalmazása izgatta a festőt. Én hozzáténném azért: érdekes kultúrtörténeti jelenség, hogy a század végén Európa-szerte és nálunk is annyian tudják emberi mondanivalójukat, művészi hitvallásukat éppen a Biblia, közelebbről az újszövetség történeteivel, legendáival elmondani. A Krisztus-téma a századvég művészetének egyik középponti témája; általános hatást gyakorolva ott van Dosztojevszkijnél, a magyar irodalomban felbukkan az említett költőknél (nagy szerepe van éppen Juhász Gyulánál), hogy kiteljesedjen Ady nagy verseiben. Ferenczy Károly tehát ilyen szempontból egy nagy európai folyamatban áll, azoknak sorában, akiknél a Krisztus-téma elvesztve vallásos, és különösen tételes vallásos jelentését, általános művészi témává — jelentésében pedig elsősorban etikai problémává lesz.

A másik ilyen motívum, amelynek utóélete napjainkig tart: Ferenczy Károly csodálatos *Artisták* képének motívuma. Már Ferenczy Valér utal rá, hogy a képen a művész a saját sorsát, a művészsorsot is akarta ábrázolni. Érdemes lenne egyszer irodalomban és művészetben, az „artista” a bohóc-témát, mint a művész önkifejezése témáját végigkísérni. Watteau Gillesje, vagy az a korai Cézanne-kép, amelyen két artista szomorú, lemondó, de jelentőségteljes mozdulata látható, — É. de Goncourtok Les freres Zenganno-ja, (Ferenczy egyik kedves olvasmánya) Picasso számtalan műve... és most hadd csapjak át a magyar irodalomba: a komplex szimbólumot talán legnagyobb erővel megragadó és a Ferenczy képével csaknem egyidős Karinthy Frigyes-novella: a Cirkusz, állomásai ennek az útnak. És a téma — mint ismeretes — napjainkban ismét reneszánszát éli: J. L. Barrault csodálatos filmje, mintegy összefoglalása századunkban a témának, de az olasz neorealizmus éppen úgy, mint fiatal magyar novellisták, kedvelik a témát, mindig úgy, mint a társadalommal szembenálló, annak hazugságával szemben az igazságot kifejező művészsors szimbólumát, vagy mint a külön világ megteremtésének lehetőségét. (Legutóljára a *Nyolc és fél*-ben bukkant fel ismét a téma.) Az érdekesség kedvéért hadd jegyezzem meg, hogy fiatal magyar szocialista líránk egyik legszebb darabja, Garai Gábor: *Artisták*-ja, ugyanennek a témának új, szocialista megfogalmazását adja. Nála az artisták az egymásra utaltság, az együttműködés, az életre-halálra összekötöttség jelképei lesznek, mintegy kifejezői és előképei a szocialista társadalom kívánatos kollektív érzésének.

V.

Genthon István könyve kapcsán, Ferenczy Károly művének átgondolásakor az irodalomtörténet számára a tágabb elvi kérdések sora is felvetődik. Természetesen Genthon István nem vállalkozhatott rá, hogy ezeket részletesen kifejtse; ez talán egy későbbi munka feladata lesz. Így felvetődik Ferenczy művével kapcsolatban a festészetben a líraiság kérdése, azaz annak a problémája, hogy a mű megfogalmazásában, kompozíciójában, színezésében hogyan és milyen áttételeken keresztül, milyen eszközökkel érvényesül a művész egyénisége, annak rejtett vonásai. Ferenczy Károlynál annál izgalmasabb ez a kérdés, mert maga rejtőzködő és szemérmes művész volt, és nagyonis közvetetten vall mindig is önmagáról; és mégis, minden műve szinte áraszt egy nagyonis meghatározott egyéniségre valló líraiságot, hangulatot. Felvetődik a téma és látvány viszonya; éppen olyan festőnél, aki látszólag csak a festői látvány, csak a színek harmóniáját kereste; és mégis a téma kiválasztása nagyon is szigorúan meghatározott nála. Ezt azért tartom szükségesnek elmondani, mert érzésem szerint Ferenczy Károly műve nem igazolása annak az elméletnek és gyakorlatnak, amely a festészetben csak a látványt, csak a motívumot tartja fontosnak; Ferenczy a maga módján a

maga korában sajátos témáival, a maga alkotómódsze-
rével a kor nagyonyis lényeges problémáiról vall.

Végül: kulturális életünk évtizedek, mondhatnám év-
századok óta vitatott kérdése, a hazai és külföldi viszo-
nya is érdekes megvilágítást lel Ferenczy művében.
Nála is külföldi indítás lesz harmonikusan magyarrá,
európai hatás alakul hazai tartalmak kifejezésére alkal-
massá, termékeny szintézisben egyesül magyar és nem
magyar. Műve egyik bizonyítéka annak, hogy nemzeti
kultúránk mindig is újítás és hagyomány, külföldi be-
fogadása és hazaivá alakítása útján fejlődött.

*

RADOCSAY DÉNES OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Megragadóan egységes, mégis sokágú és színes az a
művészettörténet-szála, amely a „Magyar művészek
Ausztriában a mohácsi vészig” című egyetemi doktori
értekezéssel indul s amely máig a „Ferenczy Károly”
című akadémiai doktori disszertációhoz érkezett el.
A húsz-egy-két éves fiatal doktorjelölt a mestere által
megjelölt útra lép. Tudományágunk fő céljait — kereken
negyven esztendővel ezelőtt —, amelyek felé a magyar
művészettörténet írásnak haladnia kellett, s a tágabb
kereteket, amelyeken belül a részletek kidolgozása a leg-
sürgetőbb volt, Gerevich Tibornak a régi magyar művé-
szet európai helyzetéről szóló tanulmánya jelezte. E
keretek betöltésében vállalt jelentős szerepet az emlí-
tett egyetemi doktori értekezés. Az ifjú jelölt akkor lát
munkához, amikor a modern művészettörténet esz-
közeit a mienknél gazdagabb emlékenyaggal rendel-
kező országokban megformálták már, amikor az előző
hazai művészettörténet-szála nemzedék máig is alapvető
anyaggyűjtő, leíró tevékenységét, sokszor romantikus
lelkességét szükségszerűen az európai távlatokat átfogó
biztos ítéletkézségnek kell felváltania ahhoz, hogy
régit és újabbkorú művészetünk fejlődésének megbizha-
tón legyen felvázolható s valóban történetté váljék.

Tehetsége és szorgalma, csiszolt ízlése és széleskörű
műveltsége teszi hivatottá a jelöltet a szép és nem könnyű
feladatra. Az évek során a disszertáns művészettörténet-
s szála erényei tovább gyarapodnak, mint a friss vizektől táp-
lált fa lombos koronája, amely rövid idő alatt nevel élet-
erős új hajtásokat.

Az első értekezés 20 000-nél több. oklevélkivonat
adatait gyűjtve egybe rajzol eleven képet a két szom-
szédos nép középkori művészeti kapcsolatainak törté-
netéről. A mozaikkövekből biztos kompozíciójú egész
formát, s a tanulmányban mellékjelenetként is önálló
értéket képvisel a főszereplő portréja, a máig is többször
vitatott munkásságú Kassai Jakabé.

Öt évvel az egyetemi disszertáció után jelenik meg
— előbb még több részlettanulmánnyal is közelítve a
kitűzött célhoz — a következő nagyobb mű, a közép-
kori magyar táblaképfestészet történetének első össze-
foglalása. Arányos szerkezet, világos tagoltság, szép
jellemzések, több értékálló megállapítás jellemzi a köte-
tet s szegélyezi így azt a még rövid utat, amelyen a
pályája elején álló fiatal művészettörténet-szála követ-
kezetességgel fog továbbhaladni.

„A régi magyar festőművészet” éve azonban nemcsak
a későközépkori hazai művészetek terén végzett munka
újabb eredményeiről ad számot, hanem arról is, hogy a
szerző kultúráltsági ízlése, érzéketlen beszédmódja, a művészet
jelenségeit plasztikusan tolmácsolni képes nyelve a mo-
dern, az elevenen folyó művészeti élettel ugyancsak
kapcsolatot tart, annak is sodrába ágyazódik, s tőle nyer
újabb ösztönzéseket. Attól a művész baráti körtől,
amely a későközépkor terén vizsgálódó, de a legújabb
művészet dolgaiban is járatos kutatót magához állónak
érzi. A Gresham kávéház asztalánál a kiállításokról, a
nagyobb festői vagy szobrászi megbízatásokról, a tár-
latok kritikáiról esik szó, azután könyvekről, irodalom-
ról, régi művészetről s a magyar és európai kulturális élet
sok fontos jelenségéről is. Ott ülnek az asztal mellett
azok a festők és szobrászok, akik időnként tollat ragad-
nak, hogy egy-egy múltbeli nagy mester zsenialitásán

Mindezek a szerény megjegyzések inkább csak szél-
jegyzetek voltak egy kitűnő mű lapjaira; vagy ha úgy
tetszik: az irodalomtörténet-szála kérdései a művészettörté-
net-szála.

Genthon István könyve adta az alkalmat ezeknek a
kérdéseknek feltételére; olyan könyv, amely, ismétlem,
a magyar művészettörténeti irodalom egyik szép és
maradandó teljesítménye.

Javaslom, hogy a bírálóbizottság a mű alapján
Genthon Istvánnak a tudományok doktora címet adja
meg.

vagy egy-egy régi műalkotás szépségén fellelkesülve
maguk is kísérletet tegyenek: a képzőművészet nyelvét
olykor átfordítani az írásra. E körben érlelődik a régi
magyar festészet történetét tárgyaló kötet munkáival
nyilván egyidőben a fiatal Bernáth Auréllal szóló, könyv
alakban megjelent tanulmány, s itt buzog a forrása a
kortárs vagy a közelmúlt művészet problémáiról, meste-
reiről írt cikkek gazdag sorozatának. Itt eshetett szó
nap mint nap arról, hogy a XIX–XX. sz. magyar
művészettörténete terén nem kevesebb a vizsgálni való
feladat mint a régiebb korszakok körében, s bizonyosan
az itt zajló viták, az itt folyó beszélgetések érlelik meg
a következő művet, az 1934-ben napvilágot látott „Az
új magyar festőművészet történetét”. Ez újabb könyv
bizonyítja az eddigi pálya során a legszebben a szerző
írói tehetségét, kiváló, tömörségre hajlamos jellemzőkés-
ségét. A mű a legolvasottabb munkái között, mert ha-
szonnal és sok értékes tanulsággal forgatja lapjait —
még ma is — az új korral foglalkozó fiatal művészet-
történet-szála nemzedék, s nemes okulással olvassa szépveretű
mondait a művelődni vágyódó szélesebb közönség.

A két nagyobb összefoglalás után rövidebb tanulmá-
nyok következnek — mind felsorolni és méltatni nem
szükséges most — közben pedig a műemlékbizottság hiva-
talában egyre gyarapodnak azok a cédulák, amelyek a
hazai műemlékállománnyal való korszerű számvetést
készítik elő. Folyóiratok és könyvek ezreiből gyűl-
nek az adatok, helyszíni szemlék hitelesítik, gazdagítják,
vagy módosítják őket, majd megközelíthető legyen a
cél: biztos áttekintést nyerni országunk műemlékeiről
s tudni róluk mindent, amit már egybehordtak a korábbi
kutatások. E szívós gyűjtőmunka eredményeként készült
el még a háború előtt, majd lát napvilágot a háború
után a tekintélyes magyar nagy topográfia sorozatot
megindító kötet, amely Esztergom gyűjteményeinek
anyagát állítja katalógusrendbe. Röviddel ezután, a
„Kistopográfia” első kiadásával az adatgyűjtés egész-
s közkinccsé válik. A hatalmas cédulaanyag könnyíti
meg a Nógrád megye műemlékeit tárgyaló munka meg-
szerkesztését, s ez biztos alapja a „Nagytopográfia”
további kötetének is. A műemléki adatgyűjtő munka
lankadatlanul folyik tovább. A kerek másfél évtizeddel
előtt megjelent első „Kistopográfia” akadt még
pótolni, helyesbíteni való; 1959–1961-re a mű három
kötetre növekszik. De nem csökken az adatgyűjtés
buzgalma e teljesebb kiadás óta sem, ütemét a gazdagon
megjelenő újabb művészettörténeti, topografikus jellegű
könyvek, tanulmányok diktálják. S e módszeres, követ-
kezetes munka újabb gyümölcse is érlelődik már: ki ne
hallotta volna a magyar művészet kutatói közül, hogy a
külföldön őrzött hazai műtárgyak jegyzéke „Nagytopog-
ráfia”-sorozatunk egy újabb kötetét tölti majd meg, így
térve könnyebben hozzáférhetővé és egészében is ismertté,
alaposabban tanulmányozhatóvá e szétszórt, egészében
eddig át nem tekintett művészeti emlékeinket.

Véletlen jelenség avagy szándékos elhatározás ered-
ménye: hogy míg a régebbi múlt magyar művészetéről
az utóbbi két évtizedben többnyire topografikus kataló-
gusok kerülnek ki a jelölt tolla alól, addig stílusfolyama-
tok bemutatására, elemző értekezésekre, értékelő tanul-
mányokra modern mestereink tevékenységének vizsgálá-
ta kapcsán vállalkozik. Állandóan folyó topográfiai

munkája mellett számos cikket ír a jelenkor és a közelmúlt magyar művészeiről. S e modern mesterek között a legtöbb figyelmet a Ferenczy család két tagjára, a festő Károlyra és a szobrász-fiú Bénire irányul; mindkettő oeuvre katalógusának összeállításán hosszú esztendőökön át fáradozik.

Most a Ferenczy Károlyról írott kötet fekszik doktori értekezésésként a bíráló bizottság előtt. Kérdés, hogy e bő áradású művészettörténetész életpálya ismeretében — még ha ez alkalommal oly röviden esett í róla szó — szükséges-e aprólékos gondossággal dicsérni a mű érdemeit és szorosan kutatni azon hézagait, amelyekbe megkapaszkodva a kritikát a szerzőtől eltérő, saját nézeteiről vallhat. Mert amennyi a vizsgálódó szem, annyiféle a nézőpont is. A könyv erőnyeire az eddig folyt kutató tevékenység következetes logikája vethet elsősorban fényt: a Ferenczy Károlyról írott monografikus tanulmány az írói életműnek az előzőeket törvényszerűen követő pillére. Rá, a biztos ívű művészettörténetész pályája újabb szakaszának terhe talán csak azért nehezedik nagyobb súllyal mint a korábbiakra, mert megépítéséhez az érett kor gazdag tapasztalataival fogott a monografus.

A disszertáció nem széles korkép, nem elvi és elméleti tételek bizonyító aktusa, nem teljes hossz- vagy kereszt-metszete az egykorú magyar és európai festészet fejlődésmentének, hanem közvetlen és egyéni hangú vallomás egy nagy magyar művész időrendbe állított varázsos képeiről. A tárgyalás módja hagyományos, mégis újító ma is. Nincs e könnyeden és világosan fogalmazott szövegben sokkal többről szó, mint magukról a festményekről, arról, hogy mit, miért és hogyan ábrázolnak ezek. Így mindig a képekről szólva formálódik Ferenczy Károly oeuvre-je valamifajta szilárd belső logikával rendelkező ékes füzérre, amelynek színessége, változatossága, értéke, kvalitásainak emelkedése és hanyatlása foglalkoztatja elsősorban a monografust,

aki hitelesen rekonstruálja e biztos következetességgé stílusfolyamat menetét. A Ferenczy művek adta élményt — s nehéz itt határt vonni az objektíven igaz és a szubjektíven valószínű megállapítások között — a nemes izlésű és széles látókörű író műveltsége teszi századeleji festészetünk története egészének is fontos alkotóelemévé.

A tanulmány mondanivalóját a legmegbízhatóbb forrásokból szerzett adatok hitelesítették. Az előző írja: „E könyv szerzője nem ismerte személyesen hősét, gyerek volt, mikor az befejezte földi pályafutását s megkezdte igazi életét, műveinek máig hallható jelbeszédével. De gyakori találkozások révén eleven kapcsolatba került azoknak egy részével, kik Ferenczy Károlyt igen közelről ismerték. Itt elsősorban a művész gyermekeire emlékezünk, Valérára, Noémire és Bénire, kiktől ez a könyv igen-igen sokat kapott. A velük való, évtizedekig tartó barátság eredménye lépten-nyomon kiütözik e sorokból, s főképp nekik köszönhető a katalógus szinte szokatlanul megbízható teljessége.” A tanulmányt a festmények katalógusa egészíti ki, amelynek utalásai a másol reprodukált művekre, a kötet illusztrációival együtt részletes képét nyújtják e kitűnő festői oeuvre-nek.

Anakronizmus az egyszerűen világszóló bonyolultan szólni és nehéz egy rövid monográfiáról hosszan beszélni. A sűrűn teleírt árkusok főleg akkor kíváncsiak, amikor a doktor-jelöltnek ilyképpen is helyes a rangját megadni. Mindez a mai alkalommal úgy véljük szükségletnek. Opponensi mondanivalónknál több és hitelesebb elismerést biztosít a jelölt számára értékallo műveinek szép sorozata. A disszertáció jellege kötelezi a bírálót a tömörségre, ezért nincs is immár más feladata, mint a végső következtetést levonni. Ez pedig a kereken négy évtizedes művészettörténetész pályafutás gazdag eredményeire és nemes erőnyeire emlékezőven most, egy lehet csupán: nyerje el a művészettörténeti tudományok doktora fokozatot Genthon István.

NÉMETH LAJOS OPPONENSI VÉLEMÉNYE

A művészettörténet-tudomány is mindinkább a specializálódás felé halad, és napjainkban ritka az olyan tudós, aki egyforma intenzitással és eredménnyel kutatja a régi és a modern művészetet. Genthon István e kevesek közé tartozik. Sőt, az ő munkásságát nemcsak az jellemzi, hogy egyforma érdeklődéssel nyúl a régi és az új témákhoz, hanem mind a régi, mind a modern művészet területén alapvető művekkel gazdagította művészettudományunkat, amelyek nélkül a további kutatás elképzelhetetlen, akár követendő példának, akár gondolatébresztő, vitaserkentő műveknek értékeljük is őket. Az 1928-as keletű „Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig, A régi magyar festőművészet (Vác, 1932), az 1935-ben kiadott *Az új magyar festőművészet története* az 1948-as *Észtergom műemlékei*, vagy a néhány éve megjelent *Magyarország művészeti emlékei*, — eltekintve a rengeteg adatközlő vagy értékelő részlettanulmánytól — ugyancsak páratlan bőségű és minőségű életműről vallanak. És nemcsak időben, tematikában, hanem műfajban is rendkívül sokrétű munkásság. Monográfia, topográfia, értékelő esszé, adatközlő publikáció csakúgy megtalálható Genthon István életművében, mint a bibliográfiai kutatás vagy a szépprózai eredményekkel büszkélkedő művészettörténeti népszerűsítés. Az építészet kutatása éppúgy terrénuma, mint a festészeté vagy az iparművészeté.

A régi és a modern művészet kutatása magától értetődő egységben jelentkezik munkásságában. Ennek oka abban rejlik, hogy Genthon életművében — a módszertani sokrétűség ellenére, illetve annak sajátosságait figyelembe véve — a középpont mindig maga a mű, az alkotás élő organizmusa. Kevés olyan érzékeny szemű művészettörténetészünk van, mint ő. Észtétilag pallérozott, a művelődéstörténetben jártas tudós, ezért az adott művészeti jelenséget mindig konkrét meghatározottságában, összefüggéseiben szemléli; mindig elkerülte azonban a szellemtörténeti konstrukciók gyártását vagy az eleve adott elméleti, esztétikai sablonok használatát. Megállá-

pításait, elveit mindig az adott művészettörténeti jelenség konkrét elemzéséből szűrte le. Munkássága mindvégig a történetiség elvének az elismerésére épült — jól példázza ezt *Az új magyar festőművészet története* című könyve —; a műtárgyat azonban nem tekintette csupán a történelem illusztrációjának. Genthon István művészettörténeti módszere szerencsés ötvözte az intuitív megérzések, az esztétikai értékelés árnyalt alkalmazásának és a szorgos kutatásból fakadó anyagtudásnak. Művészettörténeti stílusa pedig iskolát csinált: a tudományos értekezés és az esszéstílus, a lírai hangvétel és az analitikus elemzés egysége jellemzi.

Az 1963-ban megjelent Ferenczy Károly monográfia némiképp Genthon István eddigi munkássága sommázatának az igényével íródott. Nem új utat kereső, inkább összefoglaló írás, ezt bizonyítja, hogy a szerző több korábbi megállapítását, sőt megfogalmazását is beleszötte művébe. Genthon István már korábban „eljegyezte magát” a nagybányai művészet vezéralakjának, Ferenczy Károlynak az életművével, hivatása volt e monográfiának a megírása. A munkát objektív és szubjektív okok sürgették. Objektívek, mert Ferenczy életműve az egész modern magyar képzőművészet szemszögéből perdöntő jelentőségű, a megbízható Ferenczy-monográfia hiánya nehezítette már a további kutatást, másrészt meg Genthon életművének belső logikája is követelte már a szintetizáló, összefoglaló monográfia megírását.

A Ferenczy-monográfia módszere ugyancsak szintetizáló Genthon eddigi, a modern magyar művészettel foglalkozó munkássága módszertani elveinek. Nem szokványos száraz monográfiát akart írni, amelyben a felhalmozott, lényegtelen adatok tömege eltakarja a lényegi összefüggéseket, ugyanakkor szakmai hitele nem engedte megmaradni a művészről, rajzolt, irodalmias portré műfajánál sem. Arra vállalkozott tehát, hogy a hihetetlen gazdag anyagismeretét kamatoztassa, a szűk szakmai rétegnek is nélkülözhetetlen monográfiát írjon, egyúttal azonban

a legszélesebb művészetszerető közönségnek is izgalmas, tanulságos könyvet adjon a kezébe. Mindenki, aki ismeri a monográfiáirás buktatóit, tudja, hogy az egyik legnehezebb feladat az életrajz és a művészi fejlődése egységének a megrajzolása, a gyakran hasonló problémát pendítő művek sorának a leírása, elemzése, az ezzel járó egyhangúság veszélyének az elkerülése. Genthon hallatlan bravúrral oldja meg e problémát. Ferenczy Károlynak úgyszólván minden művéről megemlékezik, mégis elkerüli a felsorolás unalmasságát. Gyakran csak egy-egy mondat jut egy műre — de az telibe talál, nemcsak leír, ismerteti, hanem jellemez és értékel is. Csak a biztos esztétikai ítélet, fölületes anyagismeret, irmitudás és bölcs ökonómia révén sikerülhetett ez. A művek jellemzése egyúttal mindig közelebb visz a művészi egyéniség rajzának kibontakozásához; a művek egymásutánjából, az életsor legfontosabb adatokra redukált ismertetéséből kirajzolódik Ferenczy művészetének fejlődésvonala, az emberi és művészi egyéniség páratlan egysége. Genthon már korábban kialakított művészettörténeti módszertanát tehát következetesen és sikeresen alkalmazta monográfiájában, amit e módszer keretein belül meg lehet oldani, azt tökéletesen megoldotta. Természetesen a monográfia írásnak nem az az egyetlen módszertani lehetősége, amelyet Genthon választott, elképzelhető a társtudományok komplex módszereit jobban figyelembe vevő metódus is.

A Ferenczy-monográfia azonban nemcsak módszertanilag összefoglalója Genthon István eddigi munkásságának, hanem összegezője a modern magyar művészet fejlődéséről vallott nézeteinek is. Genthon már korábbi tanulmányaiban is kifejtette, hogy a nagybányai iskolának, különösképpen Ferenczy Károly életművének és a nagybányai elveket továbbfejlesztő Gresham-kör művészetének középponti jelentőséget tulajdonít a modern magyar festészet fejlődéstörténetében. Hét éve írt, a Művészettörténeti Értesítőben megjelent Bernáth-tanulmányban körvonalazta legtisztábban azt a koncepciót, amely Ferenczy-monográfiájának is az elvi alapját alkotta. E tanulmányában Genthon megállapította, hogy „...Nagybánya nem egyszerű csoport, hanem újabb festészetünk egyik lényeges fejezete...” „...Nagybánya közlekedési csomópont, amelyet vasút nem kerülhet ki, át kell haladnia rajta...” „...Nagybánya nem vidéki csoport vagy iskola, hanem lényegében budapesti székhelyű művészet...” „...a nagybányai csoport a leghomogénebb megmozdulás volt festészetünk történetében... vele új fejezet kezdődik a magyar piktúra történetében, mert a kor problémáira, a plein airre (Színeyi zseniális rögtönzése után), az impresszionizmusra, s az azt összegező posztimpresszionizmusra mint megművelendő területre, rámutatott.” Ugyanabban a cikkében körvonalazza a nagybánya-tradíciót továbbfejlesztő Gresham-csoport jelentőségét is. „Ez az új csoport nem posztimpresszionista, nem kacsintgat az izmusokra, semmi köze a szürrealizmushoz, hanem a sajátos magyar hagyományhoz kapcsolódik Nagybányához. Ez a legfőbb ereje, értéke és dicsősége. Ennek köszönhetjük, hogy immár hat évtizede olyan magyar festészet van, amelynek szekerét nem időnkénti francia segítség rángatja ki a sárból. Korszerű, bár szervesen, önmagából épül.”

Új könyvében Genthon azt a koncepciót módolja tovább, némiképp konkretizálja, bizonyos összefüggésben korrigálja. Nagybánya továbbra is megmarad a a modern magyar festészet fejlődése legfontosabb állomásának, s ezen belül Ferenczy tökéletesíti meg a nagybányai művészet lényegét. „Általános érvényű, tisztult felfogása, hasonlíthatatlan nemessége és erkölcsi tartalma képesítette a magyar hagyomány kialakítására — idezi korábbi megfogalmazását a monográfia summázó fejezetében. — Nincs rokonszenvesebb, megbecsülre méltóbb alakja az új magyar festészetnek, mint Ferenczy Károly... e nagy művésznak köszönhető, hogy van derék hadunk, mely sajátosan helyi, magyar s egyúttal aktuális problémák felvetésével és megoldásával együtt halad a külföldi nagy fejlődéssel. Ez legfőbb művésztörténeti jelentősége Ferenczynek, ki Munkácsy isten-

áldotta zsenialitásának, Színeyi felvillanó korszerűségének fokát nem érte el, de ebben a mindennél fontosabb feladatban a Nagy Parlag rendszeres művelésében a legnagyobb szolgálatot tette azok közül, kik Magyarországon ecsetet vettek kezükbe.” Ismét körvonalazza a Gresham-csoport jelentőségét, majd könyve végső következtetéseként a következőket írja: „Fentebb már szó volt arról, hogy Nagybánya az impresszionizmus sajátosan magyar változata, megfogalmazása. A Gresham-csoport ebből kiindulón a magyar posztimpresszionizmusé. A nagy kezdeményező pedig Ferenczy Károly, ki hazai talajban gyökerezett az impresszionizmust s utolsó korszakában világosan megmutatta a posztimpresszionizmus útját. Túl remekműveinek ünnepnapjához, ez mesterünk fejlődéstörténeti jelentősége.”

Eltelintve attól az apró korrekcióktól, amelyet Genthon a Gresham-kör és a posztimpresszionizmus közötti viszony értelmezésében tett, az új monográfia összegezője Nagybánya sőt némiképp Gresham értékelésének. Monográfiájának egyik értéke és érdekessége éppen ebben rejlik. Nem elszigetelten szemléli Ferenczy életművét, hanem Ferenczy alakjában, mint fókuszban, összegyűjti a modern magyar festészet általa legfontosabbnak értékelt irányainak problémakörét; a Ferenczy-értékelés — anélkül, hogy az elemzés valahol is tendenciózussá válnék — egyúttal hagyománytisztázás, meghatározott művészi irány művészettörténeti igazolásának a keresése is. Kétségtől Genthon koncepcióját, amelynek alapjait negyedszázada vetette meg, igen sokban igazolta az idő. Nagybánya vízvonalzó mivoltát, a modern magyar művészet fejlődésében játszott perdöntő szerepét ma már senki se vonja kétségbe, és a fejlődés túlnyomórészt igazolta a Gresham-kör értékelését is, a kör munkássága valóban továbbfejlesztette a nagybányai tradíciót, az újabb generációkra tett hatásukon keresztül máig is él, munkásságuk tehát csakugyan a modern magyar képzőművészet egyik legfontosabb összetevője, jellegének meghatározója. Mint irány az elmúlt 6 évtizedben kétségtől Nagybánya és a Gresham-kör volt a leghomogénebb és a legnagyobb hatású, bár véleményünk szerint Genthon kissé túlhangsúlyozza a homogén jegyeket, hiszen Nagybánya és főként a Gresham-kör összetartozó tendenciák mellett nagyon sok ellentétet is magába foglal, az összetartozó erő gyakran nem annyira művészi, esztétikai, mint inkább baráti együvértartozása. Egy fejlődési szakasz művészi minőségét azonban nem feltétlenül az irányná-szerveződni tudó csoport reprezentálja, bár az irányná-szerveződni-tudás épp azt bizonyítja, hogy az adott csoport problémavállalása csakugyan a kor lényeges szükségletéből fakadt. Mégis az árnyaltabb, dialektikusabb szemléletnek figyelembe kell venni azokat a jelenségeket is, amelyek korunkban látszólag elszigetelődtek, objektív vagy szubjektív okok miatt iskolává, homogén irányná szerveződni nem tudtak, néhány évtized távlatából azonban kiviláglik, hogy talán még mélyebben és magasabb művészi szinten fejezték ki korukat, mint a homogén irányná szerveződni tudó csoport. Csakugyan Nagybánya és a Gresham-kör jelentősége igen nagy, de ha a XX. századi magyar festészet többi nagy figurájával vetjük össze jelentőségüket, azokéval, akik gyakran egyedi jellegüknél fogva nem sorolhatók oly könnyen irányba vagy iskolába, akkor már korántsem olyan egyértelmű, hogy feltétlenül ők reprezentálják-e a modern magyar festészet legigazibb fejlődéstendenciáit. Genthon Ferenczy-monográfiájában, mikor Ferenczy műveivel szimultán említi a kortárs magyar festészet többi nagy eredményeit is, elkerüli a túlértékelést vagy az értékelés egyoldalúságát, a végső következtetések levonásában azonban ezt az árnyaltabb szemléletet már nem hasznosítja. Természetesen ez azonban már olyan bonyolult kérdés, amely az egész XX. sz.-i magyar festészet értékelési problémáit érinti, épp ezért túl is megy egy művész-monográfia keretein, s különösképp pedig egy rövid opponensi vélemény feladatkörén.

Összegezve az elmondottakat: Genthon István Ferenczy-monográfiája Genthon István impozáns, követendő életművének szerves része, s mint ilyen feltétlenül megfelel a doktori értekezés követelményeinek.

Íratlan szabállyá vált — legalábbis nálunk, a művészettörténet szakterületén —, hogy a jelölt, válaszában kezdő mondataiban opponenseihez forduljon s megköszönje nekik a disszertációjával való foglalkozást, annak esetleges méltánylását. Az itt elhangzott három jelentés valóban indokoltá teszi, hogy igaz hálával tegyem meg ezt. Elismerésük, mi tagadás, igen jól esett, ha nem is érdemlem meg teljesen. Való igaz, hogy a tudományos munka az igazság keresése s aki jól végzi, többnyire tekintélyt is szerez vele. De opponenseim éppúgy tudják, mint sokan ebben a teremben, hogy a tudománnyal való foglalkozás tiszta és mély gyönyörűség forrása, a benne való elmerülés, gondolom tökéletesebb örömet ad, mint a keletiek nirvánája. Kevésbé méltányolt remekművekre rámutatni, ismeretlen, rejtett összefüggésekre világítani külön boldogsággal ajándékozza meg az igazság keresőjét. A munka magában hordozza jutalmát, nem az elismerés kedvéért történik, ha az, mint említettem, jól esett is.

Ferenczy Károlyról írt könyvemre rátérve, bírálóiim joggal vesznek benne észre fogyatékoságokat, problematikus részeket. Szabolcsi Miklós hiányolja például hősnőnek az irodalom, esetleg a zene kortárs-mestereivel való párhuzamba állítását. Bizony ez elkelt volna, magam is gondolkoztam rajta, de sajnos nem jutottam dűlőre. Gondoltam Kiss Józsefre, már csak a Ferenczyvel való személyes kapcsolata révén is, azonban visszariasztott az, hogy Ferenczy Kiss József illusztrációi tömény szecesszionizmusukkal kissé kilógnak a nagy festő egészen más jellegű munkásságából. Diákkoromban sokat olvastam Reviczky és Kiss József verseit s míg Ady költészetét meg nem ismertem, a két költő kedven-cem volt. A monumentalitás azonban egyiknek sem érénye, ha líraiságuk néha távolról emlékeztet festőnkére.

Gondoltam Bródy Sándorra is, aki viszont túlságosan harcos egyéniségnek tűnt Ferenczy csendes, visszavonult lényé mellett. Bátran nyúlt korának problémáihoz, hangosan állt ki elvei s mi több, fegyvertársai mellett. Érezek valamiféle megfoghatatlan rokonságot ennek ellenére a két mester között, de röviden, a könyvembe illően nem tudtam volna megfogalmazni. Régóta nagy figyelemmel kísérem az írókat, zenészeket festőket összemérő kísérleteket, melyek a távoli múltban Michelangelo és Beethoven titán-alapon való összekapcsolásával kezdődtek, szerencsére ezen már túljutottunk. Beethoven és Goya talán megfelelőbb analógia, nemcsak egy látszólag külsőséges rokonvonal, a nagyothallás azonossága, hanem a vizionárius ihlet révén is. A Maubertsch—Mozart párhuzam is bátran elfogadható, hiszen Mozart színekkel és fényekkel teli, Maubertsch pedig elragadóan zenei. De, hogy a hazai példányokra térjek vissza, melyik festőnket állíthatnánk például Bartók Béla mellé? Már maga az a tény, hogy Bartók forrásul és ihletőül használja, méghozzá félreérthetetlenül a magyar népzénét, gondolkodóba kell hogy ejtse az analógiák kutatóját. Tudtommal egyetlen nagy festőnk sincs, akit a népművészet ihletett volna s ezt elképzelni is bajosan tudnám. (A tehetséges Benedek Péter ízes parasztlakjainak nincs közülük a spanyolozott tükrösök vagy a varrottasok figurális díszéhez.) A párhuzamokat nagyon jól fel tudnánk használni, főképp népszerűsítő munkánkban, de még ott is vigyázni kell vele. Koszta Józsefet kitűnő művésznek tartom, de nem merném Móricz Zsigmond mellé állítani. Móricz páratlan embergalériája, patakozó vénája mellett különösen jól látszik, hogy Koszta mennyit ismételtette tősgyökeres motívumait.

Ha már a népszerűsítésre utaltam, hadd térjek ki egy ezzel kapcsolatos kérdésre. Mindenki láthatja, hogy a felszabadulás óta a művészettel foglalkozó könyvek példányszáma megsokszorozódott, vezet ezek közt a két-kötetes, nem is olcsó magyar művészettörténet, melynek három kiadása összesen húszezer példányban látott nap-

világot, de igen gyakori más könyveknél az 5–6 ezres példányszám. Mit jelent ez? Sokkal, de sokkal több olvasót a társadalom legkülönbözőbb rétegeiből, tehát a tudománynak minden erővel keresnie kell az általánosan közérthető stílust, a gördülékeny előadásmódot. Nemcsak a művészeti kiskönyvtár jól bevált füzetének kell megtalálniuk a legszorosabb kapcsolatot a hatalmas olvasótáborral, hanem a Magyar Mesterek sorozatnak is, melyben könyvem megjelent. Műalkotásokat magyarázni, méltatni szerencsére matematikai egyenletek nélkül is lehet. A csak szakembereket érdeklő apparátusnak a jegyzetekben, az esetleges ouvre-katalógusban van helye.

Németh Lajos s részben Radocsy Dénes is emlékeztet arra, hogy festészetünk történetében talán túl erősen hangsúlyozom Ferenczy és Nagybánya szerepét. Ezzel kapcsolatban néhány szóval említeném először Ferenczynek a nagybányai festőkkel kapcsolatos helyzetét. Azt hiszem, sikerült könyvemben bebizonyítanom, hogy a nagybányai stílus világosan kialakult már a nagybányai letelepedés előtt, Ferenczy Münchenben festett képeiben. Ami a nagybányai festőcsoport helyét illeti korának magyar festészetében, ezt különböző szemszögből lehetne a legaprólékosabb vizsgálat alá venni. Mondhatná valaki, szép, szép ez a Nagybánya de ne feledkezzünk meg Rippl-Rónai gyönyörű, artisztikus életművéről, Mednyánszky kellően még ma sem ismert véghetetlen képsorozatáról, melyekből gyémántok ragyognak ki. Ne felejtjük el Fényes Adolf alföldi rónaságait, Csontváry magános, emberfeletti viaskodását. Mindig óvakodtam attól, hogy más művész lebecsülése révén, dicsőítsem hőseimet. Úgy emlékszem, a nagybányaiakkal kapcsolatban használtam ezt a szót: „derékhad” ez magyarázza meg állásfoglalásomat. A nagybányaiak kialakítottak egy sajátos, hazai zamatú festészetet s azt folytatni lehetett, mint a Gresham asztal festői megmutatták. A nagybányai csoport egymás eredményein épült, a szolnokiak ahányan voltak, annyiféleképpen festettek. Nagybánya örökösei a Gresham művészei. Tudtommal se Rippl-Rónainak, se Mednyánszkyknak, se Fényesnek, se Csontvárynak nem akadt folytatója. Ebből a szemszögből, a derékhad szemszögéből ezt látni. Más kérdés egyes festők kvalitását folytonosan egymáshoz mérni, erre a hálátlan és nem sok eredményt hozó munkára bizonyára opponenseim se vállalkoznának.

Igen fontosnak tartom Szabolcsi Miklós finom elemzését a Krisztus-témát és az artista-témát illetően, sajnálom, hogy Ferenczy könyvem már megjelent, szívesen beleépítettem volna. Mindkettő al'andóan kísért a kor irodalmában és művészetében, mint ahogy az első Szabolcsi Dosztojevszkij, Juhász Gyula és Ady példájával illusztrálja, a másodikat Cézanne, a Goncourt testvérpár, Karinty, Picasso és a nagy francia színész, Barrault művészetével. Az utóbbi kapcsolatok néhány láncszemét furcsa módon magam is említettem évekkal ezelőtt megjelent Cézanne-füzetemben, mely Cézanne Mardi Gras-ját tartja Picasso Harlekin-képei ihletőjének s Barrault csodálatos pantominjeit e stílus időben és ritmusban való átfogalmazásának. Karinty novelláit, a magyar expresszionista próza e remekeit ideje lenne kiadni a feledés homokfövenyéből.

De nem szeretnék elkalandozni. Újból hálásan köszönöm opponenseim jelentését.

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Genthon Istvánnak a művészettörténeti tudományok doktora tudományos fokozatot adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1965. március 25-i hatállyal Genthon Istvánt a művészettörténeti tudományok doktorává nyilvánította.

DOHMANN ALBRECHT

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI DES 15. JAHRHUNDERTS VON VAN EYCK BIS BOSCH

Leipzig, 1964. VEB. E. A. Seemann

A szerző, a berlini Humboldt-egyetem művészettörténeti intézetének docense, speciális kutatási területének anyagából írt könyvét mutatja be. Mint ahogy előszavában hangsúlyozza, célja, az érdeklő laikus körök számára népszerű művet írni.

A bevezetésben Dohmann a történeti hátteret vázolja s az egész németalföldi terület városainak fejlődéséről, gazdasági és szociális struktúrájáról nyújt áttekintést.

A könyv első fejezete mai szemmel nézve tárgyalja az 1400 körüli ónémetalföldi miniatura- és táblaképfestést; a „Très Belles Heures”, „Très Riches Heures”, Jacquemart de Hesdin L'hivre d'heures illusztrációt, a táblafestők közül Malouelt és Broederlamot említi, végül a milánó–turini miniatúrák leírásával közvetlenül az Eyck testvérekig jut.

A szerző a következő, leghosszabb fejezetben az Eyck testvérek művészetét tárgyalja; ez után a Flémalle-mestert (Robert Campin) és Rogier van der Weydent behatóan ismerteti; majd – röviden – Petrus Christussal, aztán Dieric Bouts és van der Goes festményei részletesebben foglalkozik; egy-egy rövid fejezet jut Justus van Gent, Memling, Gerard David, Geertgen és a „Virgomester” műveire. Végül Hieronimus Bosch-al igen behatóan foglalkozik.

Bouts és van der Goes között igen röviden említi Ouwater. Jacques Daretől Rogiernél, a „Brabanti gyöngy mester”-éről Boutsnál tesz említést. Dohmann az egyes fejezetekben a biografikus adatanyag említése után először a művészek csoportos ábrázolású oltárképeit, majd az arcképeket – valamennyit a ma általában elfogadott chronológiai sorrendben – mutatja be, ezért ő Petrus Christust nem mindjárt mestere, van Eyck, hanem csak Rogier után tárgyalja.

Simon Marmion és Don Juan de Flandes-t – nyilván azért mert francia területen dolgoztak – teljesen kihagyta.

Mivel Dohmann könyve inkább népszerű bevezetés akar lenni a németalföldi festészet e fontos kezdő korszakára, a művészeket monografikusan tárgyalja. A festők kiválasztása és sorrendje megfelelő. Hasonló módszert alkalmaz mint a múzeumi vezetésekben szokásos; a szélesebb rétegekhez közelebb akarja hozni a művészettörténet e fontos fejezetét, a korai németalföldi festészetet. Hogyan, és milyen eszközökkel igyekszik ő célját elérni? Dohmann talán tudatosan mellőz minden módszertani fejtegetést; leírásában felépítési és stíluskérdéseket elbeszéléssel vegyíti a lényeggel: a képek szemléltetésével. Ez utóbbinál kérdezhetnénk: Mi történi a képen? Mit ábrázol? Milyen eszközökkel dolgozik a festő?

Kár, hogy a szerző képszemlélete majdnem kizárólag csak a kép leírásává, részletes képleolvasásává válik, mely a jelentéktelent ugyanazzal a pontossággal regisztrálja mint a lényegét. Ez a módszer egyetemi proszemináriumokban ugyan bevált – laikusok számára azon-

ban nem: inkább fáraszt mint lelkesít, csak mennyiséggel gazdagít, nem lényeggel. A számtalan bájos kis részletet és genre-t hadd fedezze fel a szemlélő maga! Ehelyett jó lett volna, az előtte ismeretlen fogalmakról, jelképekről magyarázatot adni s az olvasót arra tanítani, hogy a formákat, színeket, az ábrázolt témákat felfogja, észrevegye.

Dohmann előadásmódja hangsúlyozottan realizisztikus, nyelvezete egyszerű, de leírása, sajnos, helyenként szinte triviálissá válik. Az sem helyeselhető, hogy festményeknél a „Figur” szót használja „Gestalt” helyett, hogy szárnyasoltároknál elő-s hátoldairól beszél, pedig külső és belső szárnyképekről van szó.

A tárgyalt nagy mesterek rendkívül finom művészetének interpretálása választékos kifejezőmódot kívánna a leírásokban.

Néhány tárgyi helyesbítést szabad említenem. Nagyon érdekes a „Très belles heures”-ból vett Gethsemane-miniátúr (4. kép); ennek ikonográfiailag alighanem egyedülálló ábrázolását magyarázni kellett volna; ez semmiképpen egy „möglichst wahrscheinliche Wiedergabe des Geschehisses”, hanem egy csak Jánosnál (18, 6) említett pillanatnyi jelenet ábrázolása (közvetlenül a Malchus-féle jelenet előtt).

Nem osztozunk a szerzőnek abban a feltételezésében, hogy ezeknek a festményeknek a témáit a korabeli közönség aligha értette meg. A genti oltár ikonográfiai programját sem tartjuk „mit äusserster Spitzfindigkeit erdacht”-nak; hisz, akár már Dvořák (Das Rätsel der Brüder van Eyck) akár újabban Tolnay Károly sem tartják kiagyaltnak.

Dohmann Geertgen ábrázolásaiban humort vél látni – szerintem ez igen egyéni, kissé naiv felfogás, amellyel sem Baldassnál, sem Friedländernél sem találkozunk; ők pedig különös szeretettel foglalkoztak a holland mester merengő lelkületével. Ezek után nem csodálkozunk, hogy Dohmann a mester berlini képét (keresztelő Szt. Jánossal) problémamentesnek tartja – holott minden eddigi interpretálója éppen ezen a képen kifejezetten a problematikát hangsúlyozza. – „Brutálítás” Robert Campin képeiben – ezzel a megállapítással szintén eléggé egyedül maradhat a szerző; azzal is, hogy Rogier ábrázolásait néha „weinerlich”-nek, azaz siralmasnak mondja.

Tévedés, hogy a „Vir dolorum”-téma, melyet éppen az északi népek középkori művészete oly tartózkodóan és komoran adja vissza, a „Wehleidigkeit”-hez vezetett és a kispolgári misztikának leszármazottja volt. Az aszkézis eszméje sem tartozik minden korban a legalsóbb rétegekhez – ez teljes félreértése ennek a fogalomnak, mely a meglevő javak s jólét önkéntes feladását jelenti.

Túlságosan röviden tárgyalja a szerző Albert Ouwater-t. Igaz, hogy egyetlenegy hiteles kép maradt fenn ettől a holland mestertől, de ez a kép a maga nemében olyan kvalitásos, annyira különleges felfogásában, koloritjében valamint festésmódjában, hogy egy érett művész-egyéniség saját stílusáról tanúskodik.

Kiegészítésként még a következőket említjük:

Rogier, Memling és Gerard David különlegesen az ájtatosképek mesterei – Robert Campin, mint első, arcképeiben a pillanatnyi kifejezést adja vissza; Friedländer szerint ő ugyanúgy, mint Eyck a megfigyelésből,

Rogier az eszményképből indul ki. Ez utóbbi óriási hatását a német táblafestésre erősebben kellett volna hangsúlyozni — kölni templomban állt pompás nagy műve, a Columba-oltár, mint ahogy általában németalföld és az alsó rajnavidek között ezekben az időkben igen szoros művészi kapcsolatok léteztek.

Rá lehetett volna mutatni arra a fontos tényre is, hogy majdnem az összes itt tárgyalt festők himzésekhez is készítették rajzokat, végül említést érdemelt volna a táblafestés és mestereinek szoros összefüggése saját koruk misztériumjátékaival.

Dohmann utolsó fejezetében különös szeretettel és megértéssel foglalkozik Hieronymus Bosch-al. Azonban még sem lehet általánosan megállapítani, hogy a művész érdeklődése nem annyira a tárgy hanem „Nebensächlichkeiten” felé fordul — sőt, nem is mindig mellékes dolgok ezek!

Így pl. a két epifánias-képen (New York és Madrid) a szerencsés király egy pelikánnal díszített edényt, a prádó képen az öreg király Izsák feláldozását ábrázoló szobrocskát hoz. Hasonlóképpen a Patmos-tondo külső oldalán álló Pelikán Krisztus feláldozásának egyik prototípusa. A prádói kép háttérében majdnem színtelenül festett farkas- és csatajelenetek az előtérben fénylő lokálszínek előtt (fehér, kármín, mély kék) szinte elvesznek, mint a világ nyugtalansága a Pax Christi előtt.

Az ún. „Tékozló fiú”-festményénél talán az elnevezés nem fontos. E kép szemlélője előtt örökké megmarad az ábrázolás mind színben mind formában kifejezett lényege: egy ember teljes elhagyottsága, kizsárvottsága.

Gyakori dolog, sajnos, hogy festészetéről írt művekben alig beszélnek a koloritról s a festésmódról; itt is az történt. Pedig ha valahol, akkor az önmetalföldi mestereknél fontos a színek összeállítása, az olajlazuromok hatáskeltő alkalmazása! Nemcsak típusban, hanem különösen koloritban is élesen különböznek egymástól. A tiszta, töretlen lokálszínek hangsúlyozott érvényesülése valamint a festmények jó állapota is megkívánta volna a kolorit részletesebb leírását.

Emlékezzünk csak a van Eyckek és van der Goes oly jellemző mély, meleg vörös színeire, Rogier élénk világos zöldjére, hűvös kármínjára, mely színek semlegesszínű (szürkés-barnás) építészeti kerettel, ill. háttérrel hatásos kontrasztban állnak!

Szót érdemelt volna az is, hogy mennyivel hűvösebb tónusúak a holland festők (Ouwater, Virgomester, Bosch) mint a flamandok.

*

Egész természetes, hogy egy népszerű mű szerzője a szakirodalom részletkutatásait csak kompilálva használja fel; emellett helyenként Dohmann egyéni felfogása is érvényesül.

Legjobban sikerültek az arcképleírások. A tárgyalt mesterek között Eyck, Bouts és Bosch különösen rokonszenves s szerzőnek, de megközelíteni is igyekszik van der Goeshoz és ennek labilis lelkiállapotát művészetén keresztül megérteni. Szerintem jogosan ellenez Bosch-al szemben minden psichoanalitikus magyarázatot, amelyet újabb időkben a nagy mester komplikált és erősen depresszív lelkületéhez, furcsa és szinte terhelte fantáziájához fűzték.

Ellentétben Friedländerrel és Winklerrel a „Perle von Brabant”-mesterét nem tartja azonosnak Dieric Boutssal. Tolnay Bouts egyik fiát látja benne.

Különösen hálásak lehetünk Dohmann-nak, hogy két kisméretű, de az ábrázolások kvalitása és ikonográfia szempontjából igen értékes táblácskát felvett könyvébe (No 130 és 245). Az egyik, Petrus Christustól, a kiszáradt fa madonnája („vom dünnen Baum”) tematikailag a töviskoronára utal; a tizenöt „ave” a fa egyes ágain a rózsafüzér három misztériumkörére mutat. A másik kép, Geertgen műve, Máriát ábrázolja holdsarló és sárkány felett, fénykört képező angyalokúrosoktól körülvéve. Mind a két táblácska valóságos ékszer, legszubbtilisabb sajátkezü alkotások.

Dohmann Petrus Christus Utolsó ítéletét hathatósan állítja szembe van Eyck hasonló kompozíciójával, hason-

lóképpen Albert Bouts Utolsó vacsoráját édesatyja híres oltárképével. Igen tanulságosan veti össze Rogier firenzei sírbatételét Fra Angelico műhelyéből származó hasonló témájú munkájával. Tematikailag mind a kettő ábrázol az expositio Corpus Christi-t; az olasz kép még kisméretben is monumentálisan kiasszikus existenciát ad, míg az északi mester festménye ritmikus vonaljátékban cselekvésre, hozzá egyéni arckifejezésekre törekszik.

A szerző a könyv végén egy rövid irodalmi lajstromot ad (1905–1965-ig). Hulin-de Loo, Fierens-Gevaert, Durrieu művei nem szerepelnek ebben a listában, Dvořák alapvető nagy tanulmánya, amely mint külön mű is megjelent, („Das Rätsel der Brüder van Eyck”) sincs említve; Dohmann műve nagyjában Friedländer és Panofsky kutatásain alapszik.

A Seemann kiadó cégnek köszönhetjük a könyv szép kiviteles, gazdag képesanyagát (277, ezek között 28 színes kép). Sajnos, a színes reprodukciók között csak az arcképek adják vissza, de azok is csak nagyjából, a valódi színeket. Sokkal szomorúbb azonban, hogy a könyv szembenlevő oldalain gyakran arányra, formára és tartalomra nézve teljesen divergáló képek vannak. Csak néhány esetben a nyitott szárnyasoltár összképét adják, három helyen (a genti oltár, Rogier antwerpeni szentségek-oltára, Bosch epifánias-oltára) a szárnyképeket tévedésből elcserezték.

Befejezésül dicséret illeti a kiadót a gondos kivitelezésért s a szerzőt, hogy a korai németalföldi mesterek művészetét annyira a magáévá tette s ezt nagy odaadással szélesebb köröknek közérthetően adja tovább.

Baranyai Béláné

NÉGY KÖNYVRŐL.

A drezdai Verlag der Kunst XX. sz.-i német művészekről szóló négy kiadványának ismertetésére vállalkozván, méltányolnunk kell mindenekelőtt a kiadó kezdeményezését. Ezekre a feldolgozásokra egyre nagyobb szükségünk van. Minél inkább növekszik a XX. sz.-i egyetemes, vagy legalábbis európai művészet összehasonlító kutatásának igénye és lehetősége, annál inkább bebizonyosodik, hogy a német művészettörténetnek Közép-Európán túlnövő történeti fontossága van. És minél inkább szembekerülünk a sokoldalú művészeti fejlődés teljességre törő, történetileg hiteles feldolgozásának feladatával, annál inkább hiányát érezzük — a német művészettörténet vonatkozásában is — a művészmonográfiáknak.

Az egyetemes művészettörténetírás a német művészeti fejlődést mindeddig főként az expresszionista törekvések vonatkozásában tartotta számon. Az expresszionizmus bemutatására vállalkozó munkák azonban (még az olyan nagyobb lélegzetű, jól dokumentált összefoglalók is mint Bernard S. Myers: Die Malerei des Expressionismus, eine Generation im Aufbruch, Köln, 1957.) a kutatási módszer megfelelő történetiségének híján nem tudják leküzdeni a stílusanalízisen alapuló vizsgálat egyoldalúságának korlátait. Holott itt olyan művészeti tendenciákról van szó, amelyek a maguk belső ellentmondasságukban merőben eltérő metodikájú irányokhoz kapcsolódtak, és szerteágazó, vagy éppen szembenálló felfogású irányokra hatottak. Az expresszionizmus további kutatásához és összefüggéseinek tudományos feltárásához éppen ezért komoly segítséget nyújthat azoknak a művészi munkásságoknak a tanulmányozása, amelyek hosszabb-rövidebb ideig kapcsolódtak az expresszionizmushoz, vagy éppenséggel egyik-másik variánsát jellemzik. Ez szükségszerűen felhívja a figyelmet — a stílári és külső formai jellemzőkön túlmenően — a módszerbeli összetevőkre, a művész — mű — közönség kapcsolatának történetére, s a felszíni vizsgálódás és könnyen torzító kategorizálás helyett a lényegi összefüggéseket hozza közelebb.

Van azonban — az expresszionizmus mellett és attól nem mindig függetlenül — a XX. sz.-i német művészetnek egy másik tendenciája, amely nem kevésbé jelentős az egyetemes művészettörténet vetületében, és

amelyre a szakirodalom — történeti okokból érthetően — még kevés figyelmet fordított. Ez a szocialista tendenciák története, amely a századfordulótól kezdődően az 1933-i hitleri hatalomátvételig egyetlen más nemzeti művészet történetében sem tapasztalt folytonosságban bontakozott ki. Sokirányú nemzetközi összefüggését még éppencsak pedzi a szakirodalom, s a mai német művészettörténetírás nem könnyű feladatot vállal ennek kutatásával. Nemcsak a háborús pusztítás, hanem a fasiszta képrombolás is megcsonkította az oeuvre-öket, s a kutató nem egyszer a modern művészettörténeti feldolgozásban szokatlan rekonstrukciós munkákra is kényszerül.

Ha fontosnak tartjuk az expresszionizmus fejlődésének elmélyültebb és pontosabb ismeretéhez az új művészeti könyveket, még inkább fontosak ezek a publikációk a szocialista realizmus történetének kutatásához. Hasznukat vehetjük a magyar művészet forradalmi hagyományainak, azok nemzetközi összefüggéseinek behatóbb vizsgálatában is. Az oeuvre-ök ismertetése segítséget ad ahhoz, hogy — végigkövetve egy-egy művész pályáját, a polgári válság talaján fogant kritikai magatartás variánsait s a megoldás keresésének útjait — teljesebb képet kapjunk nemcsak a német, hanem az európai képzőművészet XX. sz.-i történetéről.

A Verlag der Kunst vonatkozó kiadványai nem egyenműek. Nem sorozat-jelleggel jelennek meg és műfajilag sem azonosak. Céljuk elsősorban ismeretterjesztő, közös vonásuk, hogy a terjedelmes, jól válogatott, jól reprodukált képanyagra hívják fel a figyelmet, és könnyen áttekinthető apparátussal segítik a további kutatást. A kötetekben publikált tanulmányok között van monográfiatípusú feldolgozás, bevezető esszé, bevezető történeti tanulmány, forrásigényű visszaemlékezés. Egyik-másik kötet tehát nemcsak hogy nem zárja le a választott téma kutatását, hanem megteremti a szorosabban vett tudományos kutatás jobb feltételeit. A kiadó — helyesen — nem várt addig, amíg mindegyik téma kutatása átfogó monográfiává érlelődik. Törekvése láthatóan az, hogy vonzó kiállításban mielőbb minél több ismeretet nyújtson a század jelentős német művészeiről, és munkásságuk folyamatos feldolgozására buzdítson.

PETER H. FEIST

WILL LAMMERT

Dresden, (1963.) Verlag der Kunst

Will Lammert (1892–1957) életműve — erről Feist tanulmánya győz meg bennünket — a tragikus sorsukban is felemelő erőt tudatosító alkotók példájával szolgál. Munkáinak nagyrészt elpusztították hazájában, a hitleri hatalomátvétel után. Szovjetunióbeli alkotó periódusa éppenhogy kibontakozni kezdett, amikor legtöbb ottani munkáját német fasiszta támadás semmisítette meg. És az a művész, aki 1951-ben jóformán ismeretlenül, művek nélkül, szobrainak néhány fotójával tért vissza hazájába, az ötvenes évek közepén alkotta meg a munkásságát betetőző, a már halála után felállított ravensbrückeni emlékművet.

A tanulmány történeti módszerrel kutatja fel és mutatja be Will Lammert munkásságát. Szükszerűen és érzékletesen jellemzi a német történelem és művészettörténet e súlyos korszakát, de — kellő ökonómiával — csak annyira, amennyire azt a szobrász fejlődésének bemutatása szükségessé teszi. Meggyőzőek az utalások, amelyek más művészek (például Archipenko) hatását érzékeltetik. Bizonyítható elemzés nélkül is helyénvaló és gondolatébresztő a megjegyzés, mely szerint Lammert szobrászatában bizonyos párhuzam fedezhető fel Léger és Schlemmer művésztételével. S ha e néhány eddigi észrevételünkkel azt kívántuk érzékeltetni, hogy Feist tanulmányát hitelesnek tartjuk, éppen e vonatkozásban emelendő ki a műelemzés gondossága, az érzelmi közvetlenség ellenére is mértéktartó volta. Szerző felelősség-érzete mutatkozik meg abban is, hogy szövegében a művekről mindig annyit közöl, amennyit az olvasó a képek alapján megérthet és elfogadni tudhat. Stílusán

is múlik, hogy az olvasó úgy érezheti, mintegy önállóan tájékozódik a szobrok között és így a szó legszorosabb értelmében aktív olvasóvá válik. A műelemzés nemcsak szakszerűen pontos, hanem érzékletes is. Szerző láttatja a szobrokat, nyilvánvalóvá teszi a kispasztikák, portrék, épületdíszítő munkák műfaji sajátosságait. S miközben bemutatja a művész sokféle kísérletét, újat-keresését, megmarad a szemlélhető vagy pontosan rekonstruálható eredményeknél, nem akarván kitérni mindarra, ami Lammert tanulmányozása során a német vagy a középeurópai művészetről még szóba jöhet. Ugyanakkor olyan passzusok, mint például Lammert és a szovjet művészeti élet viszonyának néhány mondatos jellemzése, arról tanúskodnak, hogy szerző kutatómunkája túlépelt a szűkebben vett téma boncolgatásán és annak általánosabb összefüggéseit is vizsgálta.

A tanulmány tulajdonképpen egy elmélyült, alapos monográfikus munka summázása. Műfajilag egységes, kerek egész. Oeuvre-katalógusa — a szobrok és grafikák minden ismert és rekonstruálható adatát felsorakoztató, reprodukciókkal is dokumentált jegyzékei — minden további kutatás számára hozzáférhetővé teszi e csonkán megmaradt, mégis nagyvonalú, egyetemes igényű életművet. Szemléletességét, ismeretterjesztő módszerének helyességét biztosítja a képszerkesztés, a szobrok és tanulmányaik egymás mellé helyezése, s ez kiteljesedik — különösen a ravensbrückeni emlékmű kapcsán — az egész alkotófolyamat bemutatásáig.

A kötet előszavát a volt tanítvány, a nagy német szobrász, Fritz Cremer írta. Lammertre mint a mai német szocialista szobrászathoz vezető út egyik előkészítőjére emlékszik vissza.

LOTHAR LANGE

FEINRICH EHMSSEN

Dresden, (1962) Verlag der Kunst

A bevezető tanulmány áttekinti a XX. századi német festészet történetét, elsősorban a század első két évtizedét jellemezve részletesebben, Ehmsen pályakezdésének és művészeti érlelődésének idejét. Az 1886-ban született és 1964-ben elhunyt művész — 1950 óta a Német Demokratikus Köztársaság művészeti akadémiájának tagja volt — a század német festészetének egyik igen érdekes, sokoldalú alakja. A kubizmuson és főként a német expresszionizmuson nevelkedett festő azok közé az alkotók közé tartozik, akik sohasem rekedtek meg a behatóan tanulmányozott formai vagy pszichikai analízisek egyikében-másikában, nem láttak egy-egy újonnan megismert művészi eszközben egyszersmind célt is. Ehmsen is, éppen a legváltásosabb történeti csomópontok idején, 1920 és 1930 körül jutott el odáig, hogy megértse és kivetítse az egyetemesség igényét. Szerző világosan rámutat arra, hogy csillan meg Ehmsen munkásságában a XX. sz.-i realizmus néhány új lehetősége és hogyan jut el a művész új gondolatok, új tartalom művészi formában való realizálásáig, hogyan illeszkedik bele ez az igen nagy festői kultúrával, szinkultúrával bíró művész a kortárs német művészettörténetbe.

Bevezető tanulmánytól, amely elsősorban fogalmak, mozgalmak ismertetésére vállalkozott, természetesen nem lehet a korszak és a tárgyalt művész beható elemzését kívánni. Éppen a körkép adására vállalkozó szélesebb feldolgozás szándékából fakadnak ellentmondásai, egyetlenségei is: igen fontos gondolatok néha csak felvetődnek, érdekes következtetések, értékelő megállapítások indoklás nélkül hangzanak el.

Plasztikus, világos fejtegetés a Jugendstil bemutatása, sokrétűségének vázolója. A téma újabbán sokat foglalkoztatja a szakirodalom (egyik legújabb összefoglalását nyújtja Hans H. Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Du Mont Dokumente, Köln 1963.), de a feldolgozások még mindig alig lépik túl a szecessziós jelleg elterjedésének formai vizsgálatát. Lothar Lange gondolatébresztő megjegyzései inkább a társadalmi mozgalmak századeleji tanulságai alapján közelítenek ahhoz

a közeghez, amelyben Ehmsen munkássága fejlődésnek indult. Így jut el a Jugendstil és más egykorú mozgalmak tartalmi kölcsönhatásának kereséséig, annak kutatásáig, hogyan kapcsolódott Ehmsen pályakezdése az általános művészeti mozgás fő jellemzőihez.

A XX. század művészettörténetének fontos problémáját érinti megállapításában, a kubizmusról szólván: „Ez a figyelem a törvényszerűen lényeges iránt — bár egészen más világnézeti alapon — a kubizmusra is jellemző. Éppen ezért könnyebb volt a kubizmusból továbbjutni a realizmushoz, mintsem az expresszionizmusból.” Ez a megállapítás, éppen fontossága miatt, még a tanulmány adta keretek közt is magyarázatot igényelne. Ehmsen valóban a kubizmus elmélyült tanulmányozása tarthatta vissza attól, hogy az expresszionizmusban elmerüljön, de a művész, a belső fegyelemként megőrzött kubista tanulságok ellenére mégis inkább az expresszionizmushoz kapcsolódik és abban gyökerezik. Az idézett megállapítás — elemzés hiján — így éppen Ehmsen művészetének realizmusának vonatkozásában ellentmondásossá válik. A későbbiekben Lange találozón jellemzi az expresszionizmus hatását, de említ expresszionista stílust is, anélkül hogy azt meghatározná, és történeti, sőt, stíluskritikai magyarázatokkal is adós marad, amikor az expresszionizmust főként az 1920 előtti évekre helyezi. Akkoriban pedig éppen az említett művészek némelyike — például Marc, Macke — nem voltak mentesek a kubizmus hatásától, némelyikük tudatosan is tanulmányozta azt. A XX. sz.-i művészet általános lényegkeresése és ennek kapcsolata a realizmus speciális lényegkeresésével egyike a legaktuálisabb művészetelméleti problémáknak, amelynek fontosságát a tanulmány írója is érzi.

A bevezető más nyitott problémáinak megoldását is monografikus feldolgozástól kérhetnének tulajdonképpen számon. Ilyen kérdés például: Ehmsen mennyiben lépett túl a kritikai realizmuson, vagy kialakult-e művészetének egyik-másik szakaszában egy sajátosan XX. sz.-i másodult, újfajta kritikai magatartás. Érdekes összevetéseket kínálhat az oeuvre nemzetközi összefüggéseinek vizsgálata. Nemcsak az érintett Goya-kapcsolatra gondolunk, amely a forradalmárok kivégzését ábrázoló képek esetében nyilvánvaló, hanem az 1930-as évek közepén festett képek esetleges Chagall-hatására, elsősorban pedig arra, hogyan kapcsolódik Ehmsen művésze, különösen az első világháború végén fellépő forradalmi hullám idején, majd később, 1930 körül az európai forradalmi művészeti mozgalmakhoz.

A képeket szerző nem időrendben közli, hanem egy nem mindig következetesen alkalmazható tematikai csoportosításban: az egyéni nyelvezet kialakításának útján; forradalmi festészet és társadalomkritika; környezet és ember kritikája; tájképek; képmások. Ez nehezíti a művész munkásságában való tájékozódást. Az 1930—31-ben fellendült tájfestészet jobban érthető az ugyanakkor szocialistává érlelődő magatartást közvetlenebbül tükröző képekkel együtt, az 1954-ben festett szüzsésztű állatképek is többet mondanak a művészről az adott periódus más alkotásaival összefüggésben. Nem vitatjuk azt a szerzői jogot, hogy a képszerkesztés — a főbb tendenciák hangsúlyozása érdekében — tematikailag csoportosítsa az anyagot, de az itt alkalmazott kategorizálást nem érezzük célravezetőnek, még akkor sem, ha a tanulmány ezt Ehmsen művészetének egységes bemutatásával ellensúlyozza.

A bevezetés, műfaji ellentmondásai és hiányai ellenére, jó arányérzékkel hívja fel a figyelmet Ehmsen művészetének lényeges összetevőire. Gondosan összeállított bibliográfiája segítségére lehet annak, akit a művész munkássága közelebbről érdekel.

GERHARD POMMERANZ-LIEDTKE

OTTO NAGEL UND BERLIN

Dresden, (1964) Verlag der Kunst

Az előbbieknél terjedelmesebb, monografikus igényű tanulmány koncepciójának egyik lényeges vonásáról tájékoztat maga a cím is. Otto Nagel élete és munkássága

túlnyomórészt Weddinghez, Berlin egyik jellegzetes proletárnegyedéhez kapcsolódik, s a szerző is a művész tudatosan vállalt magatartásából indult ki. Egyéni élmények és rekonstrukciók alapján idézi fel a környezetet, ahol Nagel munkásként dolgozni kezdett, ahol művész érdeklődése megindult, hogy a huszas évekre már tudatosan a nagyvárosi munkás — pontosabban a weddingi munkáselet — festőjeként legyen közismert. A művész munkamódszerének alapos ismerete — amelyről a képelemzések is tanúskodnak — irányította a kutató figyelmét arra, hogy aprólékosan szemügyre vegye a környezetet, annak figuráit, típusait, és foglalkozzék az egykorú német kultúra — dráma, költészet, film — hasonló indítékú alkotásaival, amelyek a fiatal Nagelt foglalkoztatták. Ugyanilyen megfontolás alapján állította össze szerző az irodalomjegyzéket, amely az Otto Nagelről szóló vagy általa írt munkák mellett sokoldalú bibliográfiáját adja a Berlinnel foglalkozó vagy azt jellemző történeti és szépirodalmi műveknek.

Szerző tanulmányának ez a szokatlan „profil” felépítése semmiképpen sem utólagos művészettörténeti szelekció eredménye. Nem véletlen, hogy 1954-ben, Nagel hatvanadik születésnapja alkalmából a Német Demokratikus Köztársaság művészeti akadémiaja — amelynek egyik alapítója volt — kiállításon mutatta be Nagel „berlini képeit”. Szerző tudatosan koncentrált Nagelnek a német művészeti közvéleményben elfoglalt helyére, a társadalmi körülményekre, a mindennapi környezetre, amelyek ezt a sajátos „berlini festészetet”, osztálytartalmát és típusalkotó módszerét kialakították. A kutatói metodika azonban egy vonatkozásban az adott keretek között is egyoldalúnak tűnik, legalábbis a külföldi olvasó előtt. Az autodidakta pályakezdet követő kibontakozás alapján joggal hangsúlyozódik Nagel művészi fejlődésének bizonyos autochton volta, nem kapunk azonban elegendő magyarázatot arra, hogy a már rendszeresen kiállító Nagel festésze — minden egyéni sajátossága ellenére — hogyan lett formai-stiláris vonatkozásban is annyira jellegzetes produktuma a kortárs német művészetnek. Szerző helyenként utal Nagel és más művészek kapcsolatára, de inkább a különbségeket hangsúlyozza. Miközben alaposan és érzékletesen boncolgatja Nagel festészetének társadalmi gyökereit és indítékait, keveset tudunk meg arról, hogy mi Nagelben és a hasonló gondolkodású német kortárs-művészekben a közös. Pontosabban szólva látjuk, vagy legalábbis sejtjük a közös vonásokat, tartalmi-formai meghatározókat, és éppen ezek kialakulásának kutatására adhat fontos vizsgálódási alapot Nagel művészeti fejlődésének sajátossága. Bármennyire is jogosult, hogy pályafutását vizsgálva elsősorban a társadalmi körülményekre és a közvetlenül érzékelhető környezetre fordítódjék a figyelem, Nagel művészetének koncentrációjában a kortárs haladó német művészet lényeges vonásait is keresnünk kell.

E néhány felvetett probléma elemzése további monografikus feldolgozás feladata lehet. Gerhard Pommeranz-Liedtke munkája, ha nem is „szabályos” monográfia, de olyan művészettörténeti összefoglalás, amely módszerében az elemzett művész munkásságából indul ki, s a berlini proletárnegyed festőjének oeuvre-jét nem pusztán mint művészettörténeti jelenséget, hanem mint a legújabb kori német történelem sajátos produktumát mutatja be.

OTTO NAGEL,

KÄTHE KOLLWITZ

Dresden, (1963) Verlag der Kunst

Már nem kevés a Kollwitz-irodalom, és újabban arra is egyre többször sor kerül, hogy forrás-jelleggel publikálják a nagy német művész írásait. Fél-százados alkotó munkásságának feldolgozására még nem tett pontot a tudományos kutatás, és egyre újabb felbukkanó összefüggések világítanak rá a nemzetközileg jól ismert oeuvre egyetemes jelentőségére, Kollwitz sokirányú hatására az európai művészetben. Nemcsak a nagy művész iránti tisztelet, de Kollwitz és a magyar forradalmi művészeti

hagyományok most kutatott kapcsolatai töltik el őszinte örömmel e sorok íróját Nagel könyvének olvasásakor.

A tanulmánynak mindenekelőtt forrás-jellege van. Az életrajzírást Kollwitz naplójára, levelezésére és saját visszaemlékezéseire építi a szerző. Ez utóbbiakban nem egy dokumentum-értékű közlésre bukkanhatunk. A jegyzetek az idézett szemelvények adatait közlik, és felhívják a figyelmet nem kevés, eddig még publikálatlan Kollwitz-levele. Otto Nagel mint fiatal művész ismerkedett meg Kollwitz-cal (később, 1932-ben ő nyitotta meg Kollwitz nagysikerű moszkvai kiállítását), és írását mindvégig meghatározza az az alapvető élmény, amit mint fiatal munkásművész Kollwitz grafikájától kapott. Emlékező művésztől sohasem kérhetünk számon kutatói pontosságot és módszerességet. Otto Nagel tanulmánya azonban a teljesség és az objektivitás igényében túllép a visszaemlékezések oly gyakori önkényességén, életrajzzá teljesedik ki, amelynek alaphangja a nemes hódolat a nagy német szocialista művész munkássága és embersége előtt.

Aradi Nóra

A SZÁZADELŐ OSZTRÁK MESTEREIRŐL

Otto A. Graf: Ein „Haus der Kunst — MCM—MM“ von Otto Wagner 1962. Mitteilungen der Österreichischen Galerie Jahrg. 6. Nummer 50. 33—45. o.

Otto A. Graf: Otto Wagner. Das Werk des Architekten (1841—1918). Wien, 1963. Historisches Museum der Stadt Wien. Zwölfte Sonderausstellung Juni—September Otto Wagner. Das Werk des Wiener Architekten 1841—1918. Darmstadt. 1963. Hessisches Landesmuseum. Ausstellung 22. Nov. 1963—2. Febr. 1964.

L. Münz-G. Künstler. Der Architekt Adolf Loos. Wien. 1964. Schroll.

A jelek szerint elérkeztünk a szecesszió művészeti értékelésének perújrafelvételéhez. Objektív ábrázolások szintjén. Azokban az országokban, amelyek részesek voltak lángjának szításában, táplálásában: Ausztriában, Angliában, Németországban. És Magyarországon? Itt is kezdődik az „eljárás”, csak sokkal lassabban. Pedig talán sehol Európában olyan vehemens igyekezettel, áradó bőséggel, a korszak minden lelkesedését, gondjait, nyomorúságait a haladásnak-áldozón s a művészet valamennyi ágazatát eltöltő eredményekkel, nem jelentkezett ez a művészeti forrongás: regényben, lírában, festészetben, építészetben, zenében, iparművészetben, szobrászatban egyaránt önállóan, nagyszabású kezdeményezésekkel s még nagyobb eredményekkel. Sajátságos, de való: nálunk a rendszerezés munkájában az irodalomtörténet jár elől. Néhány évvel ezelőtt az Iparművészeti Múzeum érdekes, értékes, sok irányú anyagot magába foglaló kiállítására még eléggé fanyar hangok válaszoltak. S nem éppen hozzá-nem-értőktől.

Ezúttal osztrák művészettörténészek munkáinak ismertetése alkalmából, az építészettel foglalkozunk. A századfordulónak azzai a művészeti rétegével, amelynek európai értékét — kivált a magyar mesterekét, nálunk — ma is tartó ellenzéssel vitatják. Egyik oka a szecesszió után kivirágzott mai építészet ideáljai mellett született új ízlésben található. Új ideálok és új ízlés azonban csak átmenetien tehetik „időszertülnné” az előző korszak értékeit. A szecesszió építészetének elismerését az a körülmény fogja segíteni és siettetni, hogy a mai építészet fejlődésében éppen a szecesszionak volt tekintélyes szerepe. Csak éppen erről egyelőre alig tudnak az emberek valamit, azok pedig, akik ismerik ezt a kérdést, részük is volt a mai építészet küzdelmeiben, különösképpen hallgatnak erről a témáról.

Magyarországon a „szecesszió” hallatára ma is többnyire a vidéki városok gipsz-habarc-szemes homlokzatai: ira gondolnak. Holott Lechner Ödönnek, vagy Lajta Bélának minden gondolatát éppen egy speciális magyar építőanyaghoz kapcsolt kísérletezések töltötték ki. Mégpedig nemcsak gondolatban, hanem konkrét építészeti művekben: Lechner szóban s írásban, meg művekben harcolt a „vakolattréfák” ellen.

Másik hiányos gondolatársítás a „dekoráció” problémáihoz kapcsolja a szecesszió építészeti jelenségeit. Ma még, amikor a reá irányuló céltudatos vizsgálatoknak csak az elején vagyunk, aligha lehet meggyőződéssel képviselnünk ilyen nézetet, csak a ma kedvelt „globális” megítélések alapján, amikor egy nagyerejű korszak megnyilatkozásaihoz fűződő tévedések, téves szemléletek meggyökeresedett hatásainak kiküszöböléséről is van szó. A szecesszió építészeti törekvéseinek igazi nagy műveiben inkább csak járulékos tünet volt a „dekoráció”, mint jelenségeinek, vállalt feladatainak egyetlen mutatója. Ezt bizonyítják az osztrák művészettörténetnek Otto Wagner s Adolf Loos művészetét vizsgáló munkái is, valamint Lechner Ödön műveinek sajátosságait itthon kutató analízis egyformán. A Wagnerrel kapcsolatos osztrák eredményeket a Loos-szal kapcsolatosakkal egyesítve, a magyar kortárs-építészeti eredményei is érdekes beszédre ösztökélhetők. Nem azért, mintha a századforduló magyar építésze az osztráknak, vagy az osztrák a magyaroknak lett volna valamilyen függvénye. Erről szó sem lehet. Ellenkezően: független fajtája volt „nemének” mindkettő. A századelő osztrák és magyar építésze az európainak volt két egymástól független ága. Rokon nyelvek beszéltek egymással is, társadalmukkal is, Európával is s értékeikben is egymástól független minőségeket képviseltek. Szinte azt mondhatjuk: vonatkozásait leginkább különbözőségeikben mutatják. Értékeiket célirányosan úgy mérhetjük fel, ha — amikor most Loos-t és Wagnert mutatja be az osztrák műtörténet, — a magyar tudomány is hozzáfűzi, kissé kiegészítésnek is, a századelő magyar mestereinek építészeti eredményeit. Összefüggéseikről, kapcsolataikról lesz ezért szó az alábbiakban, amikor O. A. Graf Wagner művészetének jelleget rendszerezni kezdő tanulmányait s amikor L. Münz és G. Künstler Loos munkásságát áttekinteni tanító kötetét ismertetjük.

Wagner Otto (1841—1918) és Loos Adolf (1870—1933) a századelő ezután is megtartandó terminológiájában, az osztrák szecesszió bolygói voltak, az osztrák társadalmi állapotok századeleji gravitációs terében. A magyar építészpár — Lechner Ödön (1845—1914) és Lajta Béla (1873—1920) — pedig a magyar szecesszió mesterei, a korszak társadalmi és politikai állapotainak függvénykapcsolatában.

A szecesszió történeti problémáinak vizsgálatában első sorban nem formai megnyilatkozásaira gondoljunk, hanem a mögöttük torló mozgató erőkre. Elég egyedül arra hivatkoznunk, talán, hogy Otto Wagner műveit, formai alapjuk szerint, még a Loos-éval sem lehet közös nevezőre hoznunk, Lechneréivel még kevésbé. S mégis összetartoznak. Ezeknek a kérdéseknek megítéléséhez Sőtér István útbaigazításához forduljunk, Bródy Sándoról írt megállapításaira: „A századforduló magyar elbeszélőművészetének legnagyobb élménye: az ország súlyos társadalmi problémáinak felfedezése volt”. Wagner, vagy Loos, sem Lechner és Lajta sem voltak mentesek, kevésbé, ettől a „felfedezéstől”. Sőtér megállapítása jól beválik az egykorú építészet vizsgálatában is.

Jelentős kérdés vetődik fel, a megbeszélendő problémáknak mindjárt elején: ahogyan a századforduló osztrák és magyar politikai és társadalmi viszonyai különböztek egymástól, mert különböztek, annak ellenére, hogy azonos államrendszerben élő két társadalomról van szó, a két építész-pár műveinek különbözőségén is ez az eredendő helyzet tükröződik. Most csak építészeti vonatkozásokban szólunk hozzá a kérdésekhez, amennyire ennél a széles-sodrású folyamatnál ez ugyan lehetséges, kétségtelen azonban, hogy a festészet — s a zenetörténet szakembereire is hárul majd ezeknek a kérdéseknek további tisztázása. Klimt, Kokoschka s Rippl Rónai, Ferenczy és általában a nagybányai festők, valamint Schönberg, Bartók és Alban Berg és Webern vonatkozásaiban is ismétlődnek a Wagner, Loos és Lechner — Lajta viszonyában említett alapvető különbözőségek. E vizsgálatok komplexségétől függ majd az osztrák és a magyar századeleji értékek minél tagasabb értelmű összehasonlításának lehetősége.

Ausztriában és Magyarországon a XX. sz. elején a művészet haladó értékeiben nyújtott társadalmi tükörképben már érezhető a politikai s társadalmi válság, az áthidalására s megoldására utaló művészeti módszerek változtatásának, szükségességének hirdetésében. A módszeri változtatás a társadalmi változtatás előtt akart járni, utóbbihoz hozzá vezetni... A politikai és a társadalmi válság tüneteinek háttere a két országban jelentősen különbözött egymástól; természetesen vehetjük tehát, hogy Wagner és Loos máshonnan indultak, művészeti módszereik megalapozásához s megint máshonnan Budapesten, Lechner és Lajta. Természetesnek kell vennünk tehát azt is, hogy máshová kellett — művészeti eredményeikben — megérkezniük is. Érkezési „állomásaik” szükségszerűen tolódtak el. Az is természetes — ezek után, hogy a szecesszió két ága — Budapesten és Bécsben — külön-külön vonta magára a basáskodó uralkodó-körök s hivatalnok-osztályaik haragját. A bécsi ágnak az uralkodó osztályhoz való viszonyára vetnek tragikus fényt, a Loos-kötetben, Kokoschkának, a hűség és áldozatos barátnak bevezető szavai is.

Az európai építészeti gazdag korszakot élt a századelő Budapestjén és Bécsében. Ebből a gazdag korszakból azonban a mai építészet legfeljebb Loos-nak nem is annyira művészetére, mint inkább harcainak emlékeit őrző *írásaira* emlékezik és hivatkozik. Híres „kettős-funkciójú” (üzletház + bérház) Michaeler-téri sarokházával mint teremtő építész is nagy koncepciójú s eredeti művet alkotott. Ezen kívül azonban csak villákat, belső berendezéseket tervezhetett: nem kapott, nem kaphatott egyéb megbízásokat. Legharmonikusabb műve talán Párizsban a Tristan Tzara részére 1922 táján épített kis háza. (Közbevetetten érdemes megemlítenünk, hogy az idézett Loos-kötet Ausztriában már a harmadik, 1931 óta, számításán kívül hagyva Kulkának a milánói II Balcone sorozatban megjelent kisebb kötetét. Pájdalmas valóság tárul elénk, ha összehasonlítjuk ezzel a ténnyel, hogy Lajtáról, Loos osztályos társáról készült kötet 1960 óta készen áll, anélkül, hogy meg is tudott volna jelenni. Pedig Lajtáról 1920-ban bekövetkezett korai halála óta még nem jelent meg életrajz, csak néhány tanulmány...).

Az ún. kettős funkciójú épületek típusát a belvárosokban koncentrálódó üzleti forgalom fejlesztette ki. Az ilyen házaknak egyik része — a magasabb emeletsorokon — bérlakásokat tartalmaz, másik része pedig — az alacsonyabb emeleteken — irodákat, üzleteket, műhelyeket. Lechner Ödön volt talán a monarchiában az első, aki a bécsi Thonet-bútorgyár részére megépítette a Váci utcában, ilyen kettős funkcióval (földszinten és az I. emeleten üzletek részére, a II–IV. emeleteken lakásokat) az ún. Thonet-házat. Wagner a Kärntner-Strasse-n 1894-ben követte. Lechner a szerkezeti problémákat szögecselt vasszerkezetű oszlopokkal oldotta meg, rájuk borított francia reneszánsz-díszekkel, horganylemezből. Azaz a földszinti s az I. emeleti oszlopszerkezeteket még eltakarta. Ha elgondoljuk, hogy az épület 1889–1890-ben épült, könnyen megértjük ezt a fejlődési „rendellenességet”.

O. Graf, L. Münz és G. Künstler munkáinak a magyar mesterek eredményeivel való egybefoglalása cáfolhatatlanul utal arra, hogy a magyar és az osztrák építészek századeleji művészetében — 1890-től kezdődő folytonossággal, már az 1920 után ébredezni kezdő új építészet komponensei kezdtek korai életüket. Lechner Iparművészeti múzeum-házának alaprajzi megoldása, udvari központi kiállító terének vasszerkezeti fedele, a Thonet-ház kettős funkciójú megoldásán túl világosan erre a tényre utal. Lajta Vas utcai iskola-alaprajza s a Fővárosi könyvtár első pályaterve — 1911 közepén —, amely tulajdonképpen lezárta a magyar építészet hősi korszakát (a Köztársaság téren jelölték ki első elhelyezését, de a Calvin téri végleges megoldásában is) Gropius híres Fagus-Művek funkciós alaprajzi szerkezetével azonos elveket ostromolt a Vas utcai iskola tervein 1909-ben, a Könyvtár tervein pedig 1911-ben, anélkül azonban, hogy Lajta ugyanekkor magáévá tette volna Loos harci kiáltását: „az ornamentika: bűn!”.

Nem esünk túlzásokba tehát, ha megállapítjuk: az új építészet technikai-szerkezeti tekintetben Wagner, Loos és Lechner s Lajta gondolkodása nem különbözött egymástól. Homlokzat-alakító elveikben különböztek. Sok ok játszhatott közre ebben a tekintetben: egyéniségük különbözőségétől, környező társadalmuknak a művészekre tett különböző hatásaitól. Erre világított rá Lechner Ödön 1902 nyarán, a Dugonics-Társaság előtt tett megjegyzésében, amely Olbrichnak, a bécsi szecesszió fiatalon elhunyt nagy tehetségének „Szecesszió-háza” sajtóságaira hívta fel a figyelmet: „A szomszéd bécsi szecesszió asszír formákat alkalmaz, minden népi és nemzeti vonatkozás nélkül”. Így állította szembe a bécsi szecessziót a mi „egészen más” viszonyainkkal.

Lechner és Lajta művészetükben a haladó érteimiségi elképzelésekkel törekedtek azonosulni. Ez állott kísérletezésük mögött, amikor a magyarországi népi formanyag beolvasztásával törekedtek megvalósítani, hazafias tárgyú-értelmű háttérrel terveik mögött, egy nemzeti építészetet.

A magyar építészek munkájában, a századforduló éveiben jelentős az volt, hogy céljuk valóra váltását egyszersmind olyan „újításokba” oldották, amelyek révén, egyezve ugyan az európai célkitűzések alapjaival, a technikai funkciók szabadon értelmezett módjait *heresztezték* népművészeti formákkal. Mindez azonban nem „dekorálás”, nem is felületdíszítésként történt, hanem hogy a magyar építészet hagyományainak körét bővíthessék. Ezt a sajátosságot nem értették meg a kortársak. Ma is előfordul: Loos gondolkozásának idézésével magyar-rázzák félre művészetük lényegét.

Ma egyelőre még az építészettörténet dolga-kötelessége, jóslások helyett: a valóság ismertetése s közkinccsé tétele.

Mindkét osztrák mester hagyatéka Bécsben kivételes megbecsülésben van. A Wagner-hagyatékot Bécs városi múzeuma őrzi. Otto Antonia Graf, a gyűjtemény mai gondozója, az 1962–63-ban megrendezett Wagner-kiállítás katalógusában állította össze Wagner műveinek és terveinek katalógusát, értékes bevezetővel. Nekünk, magyaroknak, is mintaszerűen. A korai Wagner-művek alaprajzi fejlődéséhez is ad kitűnő áttekintést. Bemutatja Wagnert, az Akadémia mesterét is, a tanítványok részére adott tervezési feladatokkal. Módszerének továbbfejlesztéséhez a bécsi s a budapesti mesterek műveinek *alaprajzi* sajátágaival s összehasonlításukkal nyerhetünk majd jelentős következtetéseket, a Loos-kötetből ugyanerre a témára kiterjedő anyag bevonásával együtt.

Wagner fiatalkori műveinek jelentős része még ismeretlen; kivált az 1875 előttié közül: egész sorozat hiányzik. Magyarországon is tevékenykedett. A *művek és a tervek* katalógusában említi Graf a „Pfarrkirche in Esseg, 1890 (?)” feliratú tervet, valamint egy művét Soborsin-ban, amely azonban tervben maradt. Ez az „Esseg” az egykori Magyarországon Eszék néven ismert kisváros volt, ma Jugoszláviában Ószijek néven ismeretes. Budapestről a művek jegyzéke csak egyet említi: a Rumbach utcai zsidó-templomot, 1879-ből. Úgy látszik, a bécsiek nem tudnak arról, hogy a Bajcsy Zsilinszky út 21. sz. bérház, az Ó utca sarkán, két udvarával (4-emelletes): Wagner-mű. Még egészen a berlini Bauakademie modorában. Minden valószínűség arra mutat, hogy még a zsidó templom előtti műről van szó. A tervtárból engedélyezési tervei hiányoznak. Azt, hogy Wagner-műről van szó, Málnai Bélától, a századfordulónak Lajta mellett talán legkiválóbb építészétől, Lechner és Lajta egykori munkatársától, Lechner bizalmasától, Lajta barátjától tudom (magát a művet külön fogom ismertetni. Most tartoztaték, a Bajcsy Zsilinszky úti homlokzat súlyos eltorzításával). Érdekes az ismételtlen visszatérő Wagner-Lechner-kapcsolatok megítéléséhez, hogy Wagner e házának közvetlen közelében építette Lechner 1873-ban a Bajcsy Zsilinszky út 43. sz. egyik legrangosabb fiatalkori, ma már szintén eltorzított művét, olasz reneszánsz modorban, de már a berlini Akadémia modorosságától szabadulóban, párizsi útja előtt.

*

Befejezésül: a bécsi szecesszió két nagy mesterének műveit hozták „emberközelségbe” számunkra a bécsi történetek. Így végre egymás mellett tudjuk nézni is, látni is, értékelni is, az említett mesterek művének terjedelmében, a bécsi s a budapesti szecesszió viszonyát.

Abban a folyamatban, amely a szecesszió jelentőségét ismerteti, a magyar építészetnek, a magyar művészet-történetnek s a műemlékvédelemnek egyaránt sok feladatának kell még eleget tennie. Sorrendben az első: fokozott védelem biztosítása a századforduló műveinek. Hogy legalább a máig megmaradtak elérhessék művészet-történeti megbecsülésük korszakát, miután 1960 táján — a műemlékvédelmi törvény minden intézkedése ellenére, jelentős művei közül nem egyet a hozzánemértés rombolt szét. Ok nélkül, feleslegesen. Így járt helyrehozhatatlanul pl. Lajta Béla egykori Parisiana-épületének homlokzata; 1908–1910 között tervezett művének értékét csak fokozta, hogy pártázatának bronz-alakjait, a tánc papnőinek életnagyságúnál nagyobb szobrait Maróti Géza mintázta. Lajta főművét, a Martinelli tér 5. sz. alatt úgy megrontották, hogy — bár az állam bő áldozatkészséggel rendelkezésre adta a szükséges pénzösszeget, igazi rendbehozatalára, hogy megint Lajta-műnek legyen tekinthető, mert ma már nem az, újból nagy összegek, kényelmetlenségek, a járókelőket terhelők, a benne levő üzletek forgalmát zavarók, lesznek szükségesek.

A szecesszió értékeinek ápolásához ennek az áradatnak tudományos feldolgozása, ápolása éppúgy hozzátartozik, mint annak a ténynek elismerése, hogy ez a művészeti áradás Budapesten Európára szóló nagy értékeket teremtett.

Vámos Ferenc

DR. ROLAND RAINER

BÉCS VÁROSFEJLESZTÉSI TERVE

Wien, 1962. Verlag für Jugend und Volk Ges. m. b. H.

A bécsi Városi Építési Hivatal és a Szépművészeti Akadémia Városépítési Intézetének közös kiadása. Megjelent az Aufbau monográfia sorozat 13. számaként, Dr. Roland Rainer professzor szerkesztésében.

Bécs azon kevés városok közé tartozik amelyek hozzájárultak a nyugati kultúra felépítéséhez és holnap újból befolyásolni tudja majd a jövőt, sokkal inkább, mint a közelmúltban. Hangsúlyozottabban áll ma a világ nagy erővonalainak metszéspontjában mint valaha.

Száz évvel ezelőtt még egy rendkívül szép és életteljes város eszményi képét nyújtotta, amelynek gazdag belső részeit zöld területekkel, kertekkel fellazított és telített elővárosok vették körül. Termékeny talaja volt így a legmagasabb kulturális életnek. Ma a lakás, az ipar és közlekedés legsürgősebb tétjeit sem tudja kielégíteni.

A Bécsi Község tanácsa könyv szerzőjét bízta meg 1958-ban a várostervezők, mérnökök, építészek, az osztályok városépítési tudósai, a Városi Tanács Hivatala és más hatóságok szakemberei bevonásával Bécs 30–50 évre tervezett városfejlesztési tervének, a „Planungskonzept Wien” elkészítésével. A három évi munka után benyújtott tervet a Tanács 1963. november 30-án a város továbbépítése alapjául egyhangúlag elfogadta.

Választ és terveket adtak ebben arra, hogy a legutóbbi száz évben olyan sokat bántalmazott, de még mindig olyan szép várost, milyen korszerű irányban kell fejleszteni, hogy ennek folyamán új részleteiben is hű maradjon eredeti jellegéhez — tulajdonképpen visszatárlhasson ehhez.

Bécs tere, a bécsi medence, az Alpok lejtőivel határolt, már a rómaiak által ismert, meleg forrásokkal bővelkedő átmeneti földövezet. Nyugaton a Wienerwald befolyásolta, nedvesebb, hűvösebb, balti, a keleti részén száraz, meleg, szeles, pannon jellegű időjárás uralkodik. A kéz és gépipari lehetőségek, a kedvező klimatikus viszonyok és közlekedési adottságok már korán sűrű, városi jellegű benépesedést hoztak létre. A Bécs környék fejlesztésének a történelmi település és fejlődés szalag alakú

vonalát követve, az Alpok keleti lejtőitől a bécsi medence felé, a déli Wiener Neustadt és az északi Korneuburg pontok között és ezeken túl, kell irányodnia.

A népesség. A Bécsben lakók száma a múlt század második felétől 1914-ig 2,1 millióra nőtt, ez a mai Ausztria lakosságának 91%-a 1951-ben 1,6 millió volt, az összlakosság 25%-a. 2000-re 1 millió lakos várható. Aránytalanság mutatkozik a lakás és a háztartások, a családok nagysága között. A lakások túlszűfoltak. A lakásviszonyok megjavítására kell törekedni. Fiatal házaspárok részére kell olyan lakásokat építeni, amelyekben az eddiginél sokkal több gyerek nőhessen fel. Előregedés jelei mutatkoznak. Az idősök ma az összlakosság 1/4-ét teszik ki. Legcélszerűbb ezeket a legkisebb lakásokban, felvonóval felszerelt magas házakban elhelyezni, ugyanígy a magányosokat és a gyerektelen házaspárokat is.

A lakás. Bonfini, aki Mátyás király történetírója is volt, még így ír a városról: „... Bécs kétségtelenül a barbárok egyik legszebb városa, köralakban terül el a Duna partján” „... a tulajdonképpeni város mint egy várkastély áll az öt körítő elővárosok között. Környéke egy pompás kert, szép szőlővel borított dombok és gyümölcsösök” „szinte szívesebben laktunk itt, Ausztriában mint Olasz földön”. A barokk, biedermeier idők zöld területbe ágyazott kedves házai a legjobb értelemben vett hagyományoknak tekintendők, a mai város tervezési elképzelések előfutárainak. Gyors ítemben estek ezek áldozatául a XIX. század második felének, az ún. alapító időknek. A telekkel és házzal való üzérkedő szellem kihasználta a lavinaszerűen idevándorolt népességben rejlő lehetőségeket és geometrikus raszterbe helyezett gangos-konyhás bérkaszárnákat épített.

Az első világháború után az üzleti lehetőségek összeomlottak. Már a századfordulóban reform gondolatok törtek az előtérbe. A jó bécsi hagyományokat nagy, növényzettel beültetett belső udvarokkal oldott házakat kezdték felidézni. Sorház telepek keletkeztek. Adolf Loos heurbergi építkezései említendők meg. A magas, zárt beépítési területekkel szemben szélsőséges fellazítású nyílt városrészek létesülnek. A felső tízezer villatelepei ezek és költséges megoldásuk a családi házakkal szembeni előítéleteket fokozzák.

A feladat: a fejlődést helyes utakra terelni. A zárt építési mód szerint, egymáshoz épített kis, olcsó előregyártott, kertes családi házak lakarókos parcellaosztással.

A városfejlesztéssel kapcsolatos további kérdésekkel foglalkozik. A munkahelyeknek a város területén való megosztása azt mutatja, hogy a bécsi lakosság 75%-a a lakó és munkahelyek kevert állapotában él. A központi, közösségi intézmények mint fontos munkahelyeknek jó elhelyezése csökkenti a forgalmi szükségletet. A túl laza, szaggatottan települt külső területek ellátása a legnagyobb pénzügyi erőfeszítések mellett sem lehetséges.

Területfelhasználási terv. A mai és a javasolt népességi sűrűségi fokok: 1. A sűrű, magas házakkal beépített lakóterületeken ma 500–1000 fő/hektár, javasolt: 400 fő/hektár 2. A sűrű, alacsonyabban beépített területen 200 fő/hektár végül a 3. lazán, alacsonyban, zárt egységes javasolt beépítés 100 fő/hektár.

Angol városok lakóterületein az átlag laksűrűség 300 fő/h. Az újonnan alapított városokban 100–120 fő/h. Térképen mutatja be az általa javasolt, a jelenlegi és az eddig javasolt területfelhasználási tervezeteket.

A belváros tagolási sémákkal való decentralizációs tervét ismerteti aztán. A nagyüzemek központi igazgatásának tervszerű telepítése, a mai városépítésnek talán egyik legfontosabb és legnehezebb feladata.

A közlekedés. A kialakítás alatt levő autótutak a nemzetközi utak lényeges részét képezik. A repülőterek, kikötők helyének kijelölése. A vasúti pályaudvarok közül a nyugati és déli a személy, az északnyugati főleg a teherforgalomé. Az utóbbi a belváros bővítés, képzés fontos tényezője. Összesített forgalmi tervterképen mutatja meg a tömegforgalmi eszközök, az elsősorban a sugárirányú forgalom részére való villamos és autóbusszonal fejlesztési javaslatokat. Az utcai forgalom grafikonjai.

Térképeken a gyorsforgalmi utak következtében előálló időnyereségeket ábrázolja.

A „city-kérdések”-kel kapcsolatban forgalmi vizsgálatokat végez. A guruló és álló járművek számának aránya és térszüksége. A belváros az áthaladó járművek csak 25–30%-ának célja csak. A *történelmi belváros* első ízben a *belső Ring* által növekedett meg. Második megnövekedését a „teher út” létesítése jelentette. A belvárost körülvevő régi Glacis külső szélén alakult ki a külső Ring. Ennek forgalmi, autóparkolási, további kiegészítésével stb. foglalkozik. A külső Ringgel kapcsolatos a *Károly tér* átépítése, amely Canaletto képe szerint még fák övezte folyamvidék volt és a Hofburgból a Glacis-on át a bécsi völgy vonulatába lehetett betekinteni. Ma a közlekedéssel szétszabdalt csenevész gyepágyságok láthatók csak ott. A városrendezési javaslat erre a fontos helyre egyszerűsített útvonalakat, nagy összefüggő zöld teret irányoz elő.

Részletesen tárgyalja a könyv a *városkép és műemlékvédelem* kérdéseit. A bécsi egyetem 1959-ben megtartott formavítáján a szerző hitvallást tett a *történelmi bécsi városkép* fenntartása mellett. A Községi Tanács Tervebizottsága 1960-ban kijelentette, „nem a várost kell a közlekedésnek feláldozni, hanem a forgalmat a városhoz idomítani.”

Új lakóháztervek. A szerző által kezdeményezett pályázat a régi udvarházak mintájára lezárt, csendes, szőlőtől védett *dirumos* lakóudvarokkal, házi kertekkel lazított és képzett házakat alakít.

A *beépítési javaslatok* ismertetett sorozata a túlságos nagyfokú „változatosság” helyett a rend, tisztaság, nyugalom és egységesség jegyében születtek. Gyalogos és kocsiforgalom elválasztásával szomszédsági egységek rendszerét mutatják.

A *zöld területek* nemcsak díszítő, hanem fontos, szerves városépítő funkciókat betöltő szerepe. Zöldterületi javaslatok. *Schönbrunn, Laxenburg*, a környék nagy parkterületeinek bakapcsolása. A Prater előrehaladott szét-

rombolásának megakadályozása. Felelősségteljes védőtevékenység ezzel és a többi, történelmi zöldterülettel, kastélyparkokkal kapcsolatosan szükséges tevékenység. Sportpályák, temetők zöldterületi feladatai és megoldása.

A *táj védelme*, vad települések, technikai és egyéb helytelen formálások, építkezések betörése és torzítása ellen. Képek, példák: A *Wienerwald* és a *Dunatáj*. Tágas partmenti ligetekkel, erdőkkel, megnyitásokkal Bécsre újra a „*Dunához kell hozni*” jegyében.

A *Duna-terület zöld terve*. A keleti, pannon tér meleg, száraz, elpusztasodás veszélyének kitett, az égtáji adottságoknak megfelelő növényközösségekkel való beültetése. Az új zöldterületek, a *bécsi és laa-i* hegy fásítása. A 22. kerület mai helyzetét mutatja be egy légi fénykép, kopár területek, felhagyott vasútvonalakkal. Itt szó szerinti és átvitt értelemben „*lakható*” légkört kell teremteni. Építési szabályzat a városfejlesztési feladattal kapcsolatos kikötésekkel.

A könyvet Bécs város polgármestere, Franz Jonas (ma Ausztria köztársasági elnöke) vezeti be azzal, hogy egy nagyvárosban a jó *térbeli rend* megteremtése éppen olyan fontos mint a társadalmi és gazdasági renddé. A könyv szerkesztője Roland Rainer saját várostervezői tevékenységéről azt írja, hogy ezt elsősorban nem mint szakember, hanem mint a *város egyik polgára* végzi. Életét és munkáját annak szenteli, hogy visszaadja Bécsnek ami lényege és sajátysága, lehetővé tegye, hogy a jövőben ebben az irányban fejlődhesen mindig bennmaradva emberi mértékében, léptékében és kedvességében.

A könyv minden részletes és alapos szakemberi és tudós pontossága mellett *azt a hangot üti meg* amit éppen szomszédunkban élő szülőhazájától *elvárnunk és örömmel fogadunk*, mert szükség van rá.

Vidos Zoltán

LES FRESQUES DE LA MAISON THURZÓ À BESZTERCEBÁNYA (BANSKÁ BYSTRICA)

A la fin des années 1950, des fresques médiévales ont été découvertes dans l'ancienne maison Thurzó abritant actuellement le musée de Beszterce (Banská Bystrica). Plus tard, elles ont été mises entièrement à jour et consciencieusement restaurées par les soins de la commission tchécoslovaque pour la protection des monuments historiques.

L'étude du style de ces peintures murales et les armoiries ornant le plafond de la salle où elles se trouvent, nous autorisent à les faire dater du règne du roi Mathias, plus précisément des années 1480—1490. Ces fresques se rangent par leur qualité artistique et leur programme iconographique de haut intérêt parmi les plus belles dont la Hongrie médiévale peut se vanter.

Le bâtiment dans lequel elles avaient été exécutées, était, à partir de 1495, dans la possession de György Thurzó et se dresse toujours sur la place du marché, à côté d'une maison ayant appartenu au roi Mathias lui-même. Notons aussi que la ville de Beszterce avait joué au Moyen Age un rôle considérable dans l'exploitation des mines de la région où la famille Thurzó ainsi que celle des Fugger d'Augsbourg possédaient des entreprises importantes.

Parmi ces belles fresques conservées en excellent état, deux surtout se signalent à notre attention grâce

à leur programme iconographique très particulier. La deuxième composition que l'on trouve à droite de l'entrée, représente par la scène d'un ange s'approchant d'un homme assis sur un arbre, une des légendes attachées au prophète Daniel, légende très populaire dans les villes minières. Ce fait démontre clairement le rôle important que la ville de Beszterce jouait au Moyen Age dans l'exploitation des mines.

Dans l'une des principales scènes de la fresque ornant le mur en face de l'entrée, l'auteur de notre étude croit reconnaître, sous la figure d'un homme debout, revêtu d'un manteau rouge et tenant un sceptre, les traits idéalisés du roi Mathias. La solution du problème iconographique posé par la présence d'un cerf dans cette scène demande par contre la poursuite des recherches.

La scène faisant partie des ornements du plafond et inspirée d'une fable d'Ésope, trahit l'influence de l'esprit de la Renaissance. Les rapports avec l'iconographie chrétienne sont justifiés par la scène *Suzanne au bain*, étroitement attachée à la légende du prophète Daniel. La décoration de toute la salle nous fait rêver au monde magique, fascinant des miniatures médiévales.

Edit Lajta

PAYSAGES AU CRAYON DE QUELQUES DISCIPLES DE BRUEGEL

Dans la période de transition qui va de Bruegel à Rubens, les maîtres qui s'inspiraient de Bruegel avaient joué un rôle important dans l'évolution du paysage. Les dessins que nous publions ont été, en majorité, récemment identifiés et ils sont conservés respectivement à Budapest (Musée National des Beaux-Arts), à Vienne (Albertina) et à Leipzig (Musée). Les deux dessins du maître anonyme dit Fabriczy (Budapest) avaient été exécutés probablement vers 1570, au cours d'un voyage d'études du peintre en Italie. Le troisième, conservé à Leipzig et attribué jusqu'à nos jours à Hieronymus Cock, s'identifie presque complètement à un dessin représentant St Vallier (Stuttgart). Ses qualités artistiques remarquables nous permettent de le considérer comme provenant de la propre main de l'artiste. L'une de ces œuvres a dû servir de dessin préparatoire en vue d'une gravure sur cuivre. Le dessin de Pieter van der Borch (Budapest) a été tracé probablement avant 1585 pour préparer une planche faisant partie d'une série de gravures sur cuivre illustrant la Bible. Un dessin (Budapest), paysage présentant les bords d'une rivière, semble manifestement reproduire une composition disparue de Bruegel et s'inspire des «paysages en petit format» du grand maître flamand. Un dessin qu'on a attribué auparavant à un peintre de l'école de Paul Bril et qui est en réalité l'œuvre de Hans Bol, continue, en les développant, les recherches de Bruegel pour rendre les phénomènes atmosphériques.

La confrontation d'un dessin *Paysage d'hiver* (Budapest) avec les gravures sur cuivre de Jacques Savery permet d'attribuer cette œuvre à Savery lui-même et de la mettre aux environs de 1590. Le dessin de Jan Bruegel, *Paysage avec Tobie et l'ange* (Budapest) est le dessin préparatoire d'une planche appartenant à une série de gravures sur cuivre exécutées par Aegidius Sadeler, en même temps qu'il se présente comme la variante la plus ancienne du type de composition auquel appartiennent les *Hügelweg* de Vienne et de Dresden ainsi que deux dessins: *Bäume auf der Anhöhe* (Vienne) et *Weg auf der Anhöhe* (Bruxelles). Trois dessins (Vienne) attribués à Coninxloo, sont en réalité de Jan Bruegel comme les rapports étroits de leur style avec les dessins du jeune maître flamand dans les années 1590 permettent de l'affirmer.

Le *Paysage d'hiver avec voyageurs* (Budapest) a dû être exécuté dans la seconde décennie du XVII^e siècle et s'apparente par son style aussi bien que par sa technique à un dessin conservé à Berlin: *Mer en furie*. Le dessin *Bateaux à voiles* (Budapest) qui présente au dos un paysage aux moulins à vent, est la variante d'un dessin également remarquable, conservé au Louvre. D'après la perfection de sa composition et de la représentation des phénomènes atmosphériques, nous mettons ce dessin à la troisième décennie du XVII^e siècle. Un dessin appartenant aux collections du Musée des Beaux-Arts de Budapest et représentant un château, fait partie de

la série de dessins nurembergeois de Jan Bruegel le jeune. Le *Paysage alpestre*, dessin conservé à l'Albertina de Vienne et attribué jusqu'ici à Jacques Savery, est également l'oeuvre de Jan Bruegel le jeune. Au même musée deux paysages de Herman Saffleven, composés dans le style de P. Bruegel, démontrent que la tradi-

tion de ce maître restait vivante encore au XVII^e siècle. Pour terminer, disons que nous croyons avoir découvert, sur un dessin de P. Bruegel, *Paysage alpestre avec sapins et croix*, gardé au Musée Boymans à Rotterdam, les traces des touches du pinceau de Saffleven.

Teréz Gerszi

LES MONUMENTS FUNÉRAIRES DE LA MAISON RÁKÓCZI À GYULAFEHÉRVÁR

Au début des années 1650, des monuments grandioses avaient été érigés dans la cathédrale de Gyulafehérvár (Alba Iulia) à la mémoire de György Rákóczi I^{er} prince de Transylvanie et de son fils cadet, Sigismond. Ces monuments furent sérieusement endommagés au cours des dévastations causées par les Tartares en 1658 et leurs débris ont été utilisés, en 1717-18, pour la construction d'autels latéraux. Les archives de la famille Rákóczi conservent plusieurs lettres inédites, riches en données relatives à l'histoire de ces monuments et à leurs auteurs. Selon le témoignage qu'elles apportent, le monument du prince avait dû être commandé à la fin de 1648, à Sebastiano Sala, maître d'oeuvres et sculpteur italien, originaire de Lugano, oeuvrant alors à Cracovie. Selon les spécialistes polonais, le maître Sebastiano Sala avait acquis en 1630 la qualité de citoyen de Cracovie; de 1635 jusqu'en 1652, date de sa mort, il fut maître de la corporation; en 1648, il fut chargé de la construction du château royal à Łobzów. D'après les données que nous avons relevées dans les archives de la famille Rákóczi, il était venu, au printemps 1649, à Gyulafehérvár pour visiter l'emplacement du futur monument et pour voir le monument de Gábor Bethlen et de sa femme, oeuvre des Castello à Cracovie, qui lui avait été proposée comme modèle. Peu après cette visite, il soumit dans une lettre son projet à ses clients et sollicitait leur approbation. Les pièces taillées à Cracovie, furent transportées par des chariots à Gyulafehérvár où Sebastiano Sala se mit

à les monter au début de 1652. C'est alors que meurt Sigismond Rákóczi dont le monument funéraire sera confié à un maître moins connu, à Bartolommeo Ronchi puisque Sala meurt à son tour après être retourné à Cracovie. Mais Bartolommeo Ronchi meurt lui aussi en 1654, ainsi le monument sera achevé et érigé, au début de l'année 1655, dans la cathédrale de Gyulafehérvár, par un maître inconnu. La correspondance nous renseigne sur la marche des travaux, sur les transports, les paiements effectués et elle nous apprend que les figures des deux monuments ont été exécutées d'après des portraits envoyés de Transylvanie. La conception des deux monuments nous est décrite dans deux lettres; la première est de Sala; elle contient le projet que nous avons déjà mentionné; le maître italien a l'intention de représenter le prince par une figure debout, revêtu de son armure. La comparaison des autels latéraux conservés intacts dans la cathédrale avec d'autres oeuvres de Sala, nous amène à constater une analogie frappante tant dans la conception générale que dans les détails de l'exécution, avec le monument Opalinski érigé en 1642 dans l'église paroissiale de Sieraków. Il nous est donc permis de supposer que les monuments ont été transformés en autels latéraux par la simple suppression des figures et de la superstructure en style attique et qu'ils continuent ainsi, bien que mutilés, de survivre dans ces autels.

Mihály Détshy

JÁNOS SZABÓ

(1794-1851)

Portraitiste transylvain, il travailla à Marosvásárhely (Tîrgu Mures), à Kolozsvár (Cluj) et à Brassó (Braşov). Il avait fait des études sommaires à l'Académie des Beaux-Arts à Vienne. Il se rendit à deux reprises à Bucarest où il fit un long séjour peignant les portraits de riches boyards. Miklós Barabás parle de lui dans son autobiographie et reconnaît d'avoir beaucoup appris en étudiant sa manière réaliste. En 1835 nous le trouvons à Kolozsvár où — c'est la session de la Diète — il fait le portrait des hommes politiques hongrois de Transylvanie en utilisant le pinceau aussi bien que le burin du lithographe. La revue *Erdélyi Híradó* (Le Courrier de Transylvanie) fait connaître son activité n'épargnant aucun détail à ses lecteurs et énumère ses modèles les plus illustres. Parmi ceux-ci mentionnons Miklós Wesselényi, János Bethlen, Mihály Kornis, Sámuel Jósika, György Bánffy, László Bánffy, Károly Szász et d'autres encore. Le portrait de ce dernier, à l'huile et aussi gravé sur pierre, passe pour son oeuvre la plus connue. Le portrait à l'huile de Terézia Deáki Filep illustre bien la perfection de l'art réaliste du

portrait en Transylvanie. János Szabó fut longtemps un des rédacteurs et, en même temps, illustrateur du Courrier de Transylvanie. Il passa les dernières années de sa vie chez son frère Mózes à Marosvásárhely où il avait l'occasion de rencontrer son ancien professeur, Farkas Bolyai, mathématicien éminent et polygraphe bien connu. Il fit son portrait à l'huile (oeuvre disparue) et deux portraits au crayon que nous considérons comme ses oeuvres les plus marquantes puisqu'ils illustrent sa manière réaliste et condensée bien que soucieuse des détails.

L'oeuvre de János Szabó a une certaine importance dans l'histoire de la civilisation hongroise par le fait que le peintre, représentant le plus remarquable du bidermeyer transylvain avec Miklós Barabás, a su conserver pour la postérité dans ses portraits les traits des personnalités les plus illustres de son époque. Nous lui connaissons à présent vingt-trois oeuvres.

Pál M. Kiss

DERKOVITS DANS LA CRITIQUE D'ART HONGROISE

L'auteur analyse les critiques et études consacrées à l'oeuvre du peintre Gyula Derkovits (1894-1934) du vivant de l'artiste, c'est-à-dire dans la période d'entre les deux guerres, mais elle évoque aussi, ne fût-ce que par endroit, des points de vue et des jugements qui ont cours de nos jours encore.

Derkovits s'est présenté au public par une exposition importante organisée en 1922 dans les salles du Belvédère

de Budapest. Les critiques bourgeois en vue ont tout de suite reconnu son talent. Artur Elek, Aladár Bálint et, non moins fortement que ses collègues, Károly Lyka exprimaient leur confiance dans l'avenir du jeune peintre.

Ernő Kállai apprécia l'oeuvre de Derkovits sur la base de cette exposition de 1922 en analysant sa toile *La Cène* dans une étude sur la peinture hongroise moderne,

Neue Malerei in Ungarn, publiée en 1925 à Leipzig. En faisant sienne et en développant la thèse de Wilhelm Worringer sur le dualisme de l'abstraction et de l'intuition, Kállai arrive à découvrir et à appliquer dans l'art hongrois aussi les catégories du naturalisme expressif et de l'art constructif. Ces considérations principales de son esthétique l'amènent inévitablement à s'occuper de l'art de Derkovits qui était intrigué, déjà à ses débuts, par les problèmes que les tendances fondamentales de l'art européen et celles de l'art hongrois en particulier, avaient soulevés. Cependant Kállai reste insensible au symbolisme, à l'intellectualisme des oeuvres de Derkovits, à son désir violent de se manifester qui le pousse au-delà des efforts de ses contemporains pour la création d'un nouveau langage pictural et le contraint à doter la peinture d'un contenu nouveau. Ce dualisme de la forme et du contenu, inséparables dans les oeuvres de Derkovits, déroutent et embarrassent ses critiques. La critique bourgeoise d'esprit humaniste diminue la portée des idées socialistes de Derkovits en les prenant pour l'expression de problèmes éthiques issus de son humanisme, ou bien elle les condamne en les considérant étrangères à la peinture.

Après la mort de l'artiste, les opinions de ses critiques se polarisent davantage; cependant, les jugements se portent désormais sur l'ensemble de son oeuvre. Pourtant, les données mises à jour par les recherches ne sont pas toujours prises en considération. Dans les études

parues entre 1934 et 1945, trois tendances principales se manifestent. La première, la critique bourgeoise reprend les principes esthétiques de l'impressionnisme; elle est représentée par Imre Artinger, premier biographe de Derkovits et par Aurél Bernáth, personnalité de premier plan dans la peinture contemporaine. La deuxième tendance est née des idées d'avant-garde et c'est ainsi qu'elle s'efforce de comprendre Derkovits; elle est représentée par le poète-peintre Lajos Kassák qui a, le premier, délimité les périodes de l'activité de Derkovits et par Ernő Kállai dont nous avons déjà mentionné le nom. La troisième tendance est animée de l'esprit marxiste et elle a pour représentants l'écrivain György Bálint et le peintre István Dési-Huber.

Critiques, écrivains et artistes s'emploient donc à résoudre, chacun de son point de vue particulier, le problème du dualisme existant dans l'oeuvre de Derkovits; ils s'efforcent de démontrer les influences qu'il a ou qu'il aurait subies et tâchent de désigner la place qui lui revient dans l'histoire de l'art. L'auteur démontre leurs erreurs, caractéristiques de chacun et elle apprécie, s'il y a lieu, leurs jugements conformes à la vérité. En étudiant à son tour l'art de Derkovits, elle pose la question du la valeur universelle et nationale de cet art et elle essaie de dégager les grandes lignes de l'évolution de l'art de XX^e siècle dans le temps aussi bien que dans la succession des problèmes.

Júlia Szabó

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható

az AKADÉMIAI KIADÓ-nál,

Budapest V., Alkotmány u. 21.

Telefon: 111-010, MNB egyszámúszám: 46

Csekkbefizetési számla: 05.915.111-46

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban,

Budapest, V., Váci u. 22. Telefon: 185-612

a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁ-nál,

Budapest, V., József nádor tér 1.

Telefon: 180-850. Csekk számla: egyéni 61.257, közületi 61.066

Előfizetés egy évre: 100, — Ft

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Merkly László
A kézirat nyomdába érkezett: 1965. XI. 17. — Példányszám: 900 — Terjedelem: 8,74 (A/5) ív

65.61640 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

ЛАЙТА ЭДИТ: Стенные фрески здания Турзо в Бестерцебане (Banská Bystrica) .	1
ГЕРСИ ТЕРЕЗ: Пейзажные рисунки кружка последователей Брейгеля.....	11
ДЕТШИ МИХАЙ: Дюлафехерварские надгробные памятники Ракоци	26
М. КИШШ ПАЛ: Янош Сабо (1794—1851)	31
САБО ЮЛИЯ: Деркович и венгерская критика искусства	40

ДИСКУССИЯ

Дискуссия на докторской диссертации «Ференци Карой» Иштвана Гентона	
Оппонентский отзыв Сабољчи Миклош	52
Оппонентский отзыв Радочаи Денеша	55
Оппонентский отзыв Немет Лайош	56
Ответ Гентона Иштван	58

ОБЗОР КНИГ

<i>Бараньи Белане</i> : Dolmann Albert: Die Altniederländische Malerei des 15. Jahrhundert von van Eyck bis Bosch. Leipzig. 1964. VEB. E. A. Seemann	59
<i>Аради Нора</i> : О четырех книгах	60
Peter H. Fesit: Will Lammert	61
Lothar Land: Heinrich Ehmsen	61
Gerhard Pommeranz—Liedtke: Otto Nagel und Berlin	62
Otto Nagel: Käthe Kollwitz	62
<i>Вамош Ференц</i> : Об австрийских мастерах начала столетия	63
Otto A. Graf: Ein »Haus der Kunst — MCM—MM« von Otto Wagner 1962. Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Jahrg. 6. Nummer 50. 34—45. o.	
Otto A. Graf: Otto Wagner. Das Werk des Architekten (1841—1918). Wien. 1963. Historisches Museum der Stadt Wien. Zwölfte Sonderausstellung Juni—September	
Otto Wagner: Das Werk des Wiener Architekten 1841—1918. Darmstadt. 1963. Hessisches Landesmuseum. Ausstellung 22. Nov. 1963—2. Febr. 1964.	
L. Münz—G. Künstler: Der Architekt Adolf Loos. Wien 1964. Schroll.	
<i>Видош Золтан</i> : др. Роланд Райнер: План развития города Вены (Planungskonzept Wien) Wien. 1962. Verlag für Jugend und Volk ges. m. b. H.	65

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

LAJTA, EDIT: Les peintures murales de la maison Thurzó à Besztercebánya (Banská Bystrica)	I
GERSZI, TERÉZ: Dessins représentant des paysages de l'école de Bruegel ...	11
DÉTHSY, MIHÁLY: Monuments funéraires de Rákóczi à Gyulafehérvár	26
M. KISS, PÁL: Szabó János (1794—1851)	31
SZABÓ, JÚLIA: Derkovits et la critique d'art hongrois entre-deux-guerres ...	40

DISCUSSION

Discussion au sujet de la dissertation de doctorat d'István Genthon intitulée «Károly Ferenczy»	
Szabolcsi, Miklós: Opinion d'opposant	52
Radocsay, Dénes: Opinion d'opposant	55
Németh, Lajos: Opinion d'opposant	56
Réponse d'István Genthon	58

REVUE DES LIVRES

<i>Baranyai, Béláné</i> : Dohmann Albert: Die Altniederländische Malerei des 15. Jahrhundert von van Eyck bis Bosch. Leipzig. 1964. VEB. E. A. Seemann	59
<i>Aradi, Nóra</i> : Sur quatre livres —	60
Peter H. Feist: Will Lammert	61
Lothar Land: Heinrich Ehmsen	61
Gerhard Pommeranz-Liedtke: Otto Nagel und Berlin ..	62
Otto Nagel: Käthe Kollwitz	62
<i>Vámos, Fenenc</i> : Sus les maîtres autrichiens du début du siècle ..	63
Otto A. Graf: Ein »Haus der Kunst — MCM—MM« von Wagner 1962. Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Jahrg. 6. Nummer 50, pp. 33—45.	
Otto A. Graf: Otto Wagner. Das Werk des Architekten (1841—1918). Wien. 1963. Historisches Museum des Stadt Wien. Zwölfte Sonderausstellung Juni—September	
Otto Wagner: Das Werk des Wiener Architekten 1841—1918. Darmstadt. 1963. Hessisches Landesmuseum. Ausstellung 22. Nov. 1963. — 2. Febr. 1964.	
L. Münz—G. Künstler: Der Architekt Adolf Loos. Wien. 1964. Schroll.	
<i>Vidos, Zoltán</i> : Dr. Roland Rainer: Plan d'urbanisme der Vienne (Planungskonzept Wien). Wien. 1962. Verlag für Jugend und Volk Ges. m. b. H.	65



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

410/6

AKADÉMIAI KIADÓ • 1966. • XV. ÉVF. • 2. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1966

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, GARAS KLÁRA, HORVÁTH TIBOR, VAYER LAJOS

SEGÉDSZERKESZTŐ: KONTHA SÁNDOR

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

PROKOPP MÁRIA: Az esztergomi várkapolna XIV. századi freskói.....	73
PÁL ENDRE: Suki Benedek kelyhe ..	89
†FELVINCZI TAKÁTS ZOLTÁN: Hollósy Simonról.....	113

KUTATÁS

BÁLINT ZOLTÁN: Magyar képzőművészeti kiállítás Belgrádban 1918 őszén .	119
ARADI NÓRA: Néhány 1919-es plakátunk nemzetközi vonatkozásairól ...	122

IN MEMORIAM

†FERENCZY LÁSZLÓ: Felvinczi Takáts Zoltán	139
KOVÁCS PÉTER: Ybl Ervin	142

KÖNYVSZEMLE

<i>Koppány Tibor</i> : Levárdy Ferenc: Pannonhalma. Budapest, 1965. Pannonia	143
<i>Boskovits Miklós</i> : Timár László: Michelangelo Buonarroti. Összeállítás „a firenzei festő, szobrász és építész” halálának négyszázadik évfordulójára Budapest, 1964. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár	145
<i>Entz Géza</i> : Pogány Frigyes: Párizs. Budapest, 1965. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata	148

BIBLIOGRÁFIA

DR GÖNCZI ÉVA, B.—JAKUBIK ANNA—DR SZABÓ ERZSÉBET: Az 1964. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája	151
---	-----

Az esztergomi várhegyen az 1930-as évek feltárásai során napfényre került a III. Béla-kori várkápolna. A burgundi koragótikához kapcsolódó építészeti remekmű méltó bizonyossága az Árpád-kori királyi udvar európai kulturáltságának. A kápolnában feltárt trecento freskók pedig bizonyítják, hogy az Anjou-kor méltóképpen folytatta az Árpád-kor művészeti pártolását.

A freskók egy része in situ a kápolna oldalfalain került elő, és gótikus karélyos keretekben szentek mellképeit mutatja (1. 2. kép), a freskók másik része pedig a kápolna feltárásakor a törmelék közül került elő töredékesen. Nehéz, de szép feladat e csonka részekből rekonstruálni a kápolna XIV. századi freskódíszét, meghatározni a készített érsek programját. Az ikonográfiai vizsgálattal egyidejűleg foglalkoznunk kell a freskók stíluskapcsolataival, amelyek együttesen adnak helyes választ a datálás és attribúálás kérdéseire.

A jelen tanulmányban e réti prosokbléma egyik kérdéscsoportjával foglalkozunk, a törmelék közt előkerült freskótöredékek ikonográfiai meghatározásával. A kápolna oldalfalain in situ levő mellképek ikonográfiájával korábbi tanulmányban foglalkoztam,¹ ahol megcáfoltam azt az általános elfogadott nézetet, mely szerint a karélyos keretekben foglalt mellképek szibillákat és prófétákat ábrázolnak.²

A szibilla-ábrázolások történeti áttekintése és formai elemzése során megállapítom, hogy a szelíd tekintetű dicsfényű övezett gótikus férfi szentek nem jelenthetik az ókori pogány jósnőket, akik a középkor után, a humanizmus és reneszánsz korában kerülnek újra az érdeklődés előterébe. Az ikonográfiai érvek ismertetése után rámutatok arra, hogy a mellképek szibilla-értelmezésének legfőbb bizonyítéka a XV–XVI. századi utazók és történétírók leírása volt az esztergomi várban levő „sacellum sybilarum”-ról.³ E szövegek beható tanulmányozása kétségtelenné tette, hogy a vár híres szibilla-szentélye Vitéz János érsek reneszánsz palotájában volt, és a Dunára néző ebédlőteremhez kapcsolódott. Ez a rész azonban sajnálatosan az 1594–95. évi várostromnak esett áldozatul. Az ikonográfiai, történeti és topográfiai cáfolatok után pozitív választ keresek a mellképek ábrázolási tartalmára. Több lehetőség felvetése után a megnyugtató megoldást a mellképek apostolábrázolásában találom meg, amit a mellképek alatt elhelyezett – vakolatba karcolt és al secco festett – felszentelési kereszték is megerősítenek.

A várkápolna oldalfalain azonban csak 8 apostol-mellképet látunk, a többi négy apostol képe kétségtelenül a szentély falán kapott helyet. A kápolna szentélye pedig beomlott az 1594–95. évi ostrom idején. A 30-as évek kitűnő műemléki helyreállítása az eredeti építészeti tervhatást bár tökéletesen visszaadta, de a falfelületek egykori tagolását, az ablaknyílások eredeti elhelyezését támpontok hiányában nem határozhatta meg. Így a szentély falképeinek rekonstrukciója még nagy vonásokban is csak hipotetikus lehet. Az alábbiakban ismertetett freskótöredékek között a 7-es számú töredéken Majestas Domini ábrázolás két részletét ismerjük fel, s így arra következtetünk, hogy az apsis középpontjában a hagyományos középkori elrendezésnek megfelelően

Krisztus fenséges, uralkodói alakja jelent meg frontális beállításban, baljában az Élet könyvével, amelyen a felirat ma is olvasható: EGO SU. VI. ... (3 és 4. kép). Ezenkívül négy apostol képét kell elhelyeznünk a szentélyben. Valószínű, hogy a két apostolfejedelem, Péter és Pál és a két evangélista-apostol, János és Máté kapott helyet a Majestas Domini két oldalán a kettős oszlopokkal határolt falsíkokon. (23. kép)

Térjünk rá ezek után a várkápolna többi falfelületének tematikai rekonstrukciójára, a figurális freskótöredékek ikonográfiai vizsgálatának segítségével.

Az általunk számbavett trecento figurális freskótöredékek a következők:⁴

a) *Magában a kápolnában:*

1. Álló alak bordó színű ruharedői látszanak a kápolna hajójának déli falán a mellképek felett – erősen elmosódott állapotban.

2. Jobbra forduló alak töredéke. Bőredőzetű, sárga köpeny alól feketepántos sarut viselő jobb lábfej tűnik elő. Az alak felső része hiányzik. Jobbra zöldszínű freskófolt látszik. Elhelyezése: a kápolna nyugati falán, a 3. mellkép felett.

3. Különböző ruharedőket mutató elmosódott freskófoltok (sárga, bordó, piros és fekete színű freskónyomok). Elhelyezése a kápolna északi falán, a 8. mellkép felett.

4. Összefüggő ruharedőt mutató freskótöredék három egymás felett elhelyezett kváderkövön: fehér ruhán bordó árnyékolás látszik. A hullámzó ruhaszegély alatt kék színezés, amit alul sárga csík zár le. A kövek a kápolna déli falán, a kiegészített téglafalban vannak elhelyezve. Méretük: 31 × 85 cm, 34 × 40 cm, és 31 × 40 cm.

5. Balra forduló alak töredéke. A sárgászöld köpeny alól csak a könyökben hajlított balkar kézfeje látszik ki. Elhelyezése: másodlagosan az apsis bal ablakának részfelületén. Mérete: 43 × 34 cm.

6. Kissé balra forduló, világoskék ruhás alak töredéke, amint bal karját maga előtt tartja. Alatta korábbi freskó: balról felfelé nyúló jobb kéz ujjai – a mutatóujj és a kisujj nyújtva, a többi behajlítva – kék háttér előtt. Elhelyezése: másodlagos az apsis északkeleti ablaka mellett. Mérete: 41 × 34 cm.

7. Szakállas fejét ábrázoló freskótöredék: szembenéz, a keskeny nyílású szem felett enyhén ívelő szemöldök, hosszú egyenes orr, zárt ajak, lágyan a vállra omló szőke haj és egybeolvadó szőke bajusz és szakáll. Íves kivágású, aranyszélű piros ruhát visel, amely a kő alatt elhelyezett kváderkő festésén folytatódik. E második kő jobboldalán fehér könyvtáblán fekete írással olvasható három sorban: EGO/SU./VI. – A kövek elhelyezése másodlagos, az apsisban, az ülőfülke felett. Méretük: 30 × 30 cm, 26 × 32 cm.

b) *A déli mellékkápolnában:*

8. Glóriás férfifejet és összekulcsolt kezét ábrázoló töredék. A fej jobbra fordul, felfelé néz. Egyenes orr, zárt ajak, a bajusz összeolvad a rövid ősz szakállal.



I. Az esztergomi várkápolna hajója apostolok mellképével, déli és nyugati fal



2. Az esztergomi várkápolna hajójának északi fala



3. A Majestas Domini ábrázolás töredéke (7/a. sz.)
Esztergom



5. Judás csókja. 26. sz. töredék. Esztergom

A csupasz nyakat íves kivágású piros ruha övezi, amely a csuklót is takarja. Kék háttér előtt. Mérete: 32×43 cm.

9. Balra, felfelé nyúló jobb kar töredéke. A kézfej első három ujjá nyújtva, kettő behajlítva. A kart arany-szegélyű, fehér, a csuklóig érő, szűk ruhaujj takarja. Baloldalt a kéz előtt négy sorban majuscula írás látszik zöld alapon világosabb betűkkel: (22. kép)

... PA
... PPAR
.... EXAVD ...
..... TVA ..

A kő mérete 33×40 cm.

10. Három balra forduló glóriás fej töredéke: a baloldalinak csak a nyitott, ősz haja és glóriájának egy része látszik. A középső fej teljes: felfelé néző szem, gyengén ívelt keskeny szemöldök, egyenes orr, magas homlok, barna haj, amely egybeolvad a barna szakállal és bajusszal. Az ajak zárt. A bal kezét halántékához emeli. A jobboldali fejből csak az arc és a glória egy része látszik: a jobb szem, az egyenes orr, a kissé nyitott, hegyes ajak. A háttér kék. Mérete: 35×46 cm.

11. Három balra forduló glóriás fej töredéke. Balra lent: balra forduló, balra néző fej. A tágra nyitott szemek felett ívelt, bozontos szemöldök, hosszú egyenes orr, széles, zárt ajak, barázdált homlok, kétoldalt lecsüngő ősz haj, beleolvadó bajusz és szakáll. E fej felett másik fej töredéke: a szőke haj és a glória egy része látszik. — A jobboldali fej bal profilban, balra néz. Hosszú, egyenes orr alatt zárt, gömbölyded ajak, magas homlok, szőke haj, hosszú, csupasz nyak. A háttér zöld. Mérete: 35×34 cm.



4. A Majestas Domini ábrázolás töredéke. (7/8. sz.)
Esztergom

12. Ferdevonalú szegélycsíkok — sárga, zöld, bordó, fehér, bordó — alatt glóriás fej töredéke: barna haj és glória. A csíkok a kő jobb alsó sarkától átlós irányban balra, felfelé haladnak. Mérete: 35×33 cm.

13. Férfiszent mellképe. Az alak jobbra fordul, felfelé néz, a szélesebb orr alatt zárt ajak, amelyet rövid, göndör szakáll és bajusz övez. A hullámos ősz haj félig takarja a rövid nyakat. Íves kivágású zöld ruhát visel. A háttér halványzöld. A fej felső része (szem és homlok) hiányzik, jobboldalt erős karcolások miatt az ábrázolás felismerhetetlen. Mérete: 32×42 cm.

14. Töredék: a jobb szem, az ősz szemöldök és a glória egy része látszik kék háttér előtt. Mérete: 21×55 cm.

15. Férfiszent mellképe. A fej kissé balra hajlik, szembenéz. Hosszú, lágyvonalú orr alatt zárt ajak, amelyet rövid, dús szakáll és bajusz övez. Íves kivágású sötétzöld ruhát visel fehér szegéllyel. A háttér kék. A kép erősen rongált, a homlok felett letörve. Mérete: 21×42 cm.

16. Balra felfelé néző két glóriás fej. Mögöttük ferdevonalú szegélycsíkok: sárga, zöld, bordó, fehér, bordó. A baloldali fej: a tágra nyitott szem felett finom ívelt szemöldök, rövid orr, kicsiny, nyitott száj. A szőke haj koszorúszerűen övezi az arcot. Felette kettős körívű dicsfény, amelynek jobb oldalát a másik fej hasonló formájú dicsfénye metszi. E fejből csak az orr látszik. A háttér kék. Mérete: 29×47 cm.

17. Sárga színű festés látszik a kövön: ruharedő töredék (?). Mérete 33×35 cm.

18. Sárga színű, redőzött ruha töredéke. Mérete: 33×49 cm.

19. A freskófestés két rétegben látszik. A felső: ülőalak töredéke (?), a jobb térdére támaszkodó, sárgaruhás jobb kar látszik bordó háttér előtt. A kő baloldali — a korábbi freskórétegben — függőleges irányú



6. Péter levágja Malchus fülét. 20. sz. töredék
Esztergom



7. Giovanni da Milano: Krisztus elfogatása. Predella-kép. Prato, képtár.

színes csíkok látszanak: bordó, fehér, fekete, zöld, sárga, bordó. Mérete: 32 × 42 cm.

20. Jobbra forduló alak, a fej profilban, felfelé tekint, a hosszú szőke hullámos haj lágyan omlik a fül mögött a vállra. Jobbfülére a mögötte álló alak marokra szorított késsel éppen lesújt. A rövid nyak alatt magasan záródó, kerek kivágású, vörös ruhát visel. Baloldalt zöldeskék festés látszik. Mérete: 33 × 43 cm.

21. Balról-jobbra, felfelé nyújtott összetett kéz látszik gyengén behajlított ujjakkal. Az alsó kart csuklóig érő szűk, bordó ruha fedi. A háttérben szembenálló fehérruhás alak öblös ruharedői látszanak. Jobbra elmosódott szürke festés, sötétebb függőleges vonalú árnyékolással. Mérete: 33 × 38 cm.

22. Jobbra forduló glóriás fej töredéke. A finom ívelésű szem felett magas homlok, szőke haj, nyitott korona, mögötte dicsfény, amely a bal alsó sarokból az átlós irányban haladó színes csíkokat metszi (vörös, fehér, vörös, fehér, világoszöld). Mérete: 29 × 34 cm.

23. Három glóriás fej töredéke, a jobboldali fej arccal a középsőhöz simul. A baloldali fejből csak a glória látszik a barna haj felett. A középső fej jobbra kissé felfelé fordul. Keskeny zárt szem, enyhén ívelt szemöldök, hosszú egyenes orr, oldalra eső szőke haj. Az arc alsó része letörve. — A jobboldali fej kissé balra lefelé hajlik, éles vágású szeme a középső fejre tekint. Hosszú egyenes orr, a homlok felett bordó kendő. Az ajak és a fej jobb oldala letörve. Mérete: 30 × 30 cm.

24. Felfelé nyúló jobb kar töredéke. A kart, amely könyökben kissé megtörik, szűk fehér ruhaujj takarja sárga háttér előtt. Mérete: 30 × 16 cm.

25. Jobbra forduló fej profilban, amelyből csak a kissé nyitott ajak látszik, lejjebb fehér ruha nyomai, a jobb felső sarokban sárga színű körív (glória részlete?), a háttér kék. Mérete: 30 × 26 cm.

26. Két egymást érintő fej. A baloldali fej kissé balra lefelé hajlik, szeme hosszú, keskeny nyílású, az orr egyenes, felette magas homlok, kétoldalt lágyan leomló szőke haj, körülötte glória kereszttel. — A jobboldali fej bal profilban, balra néz. A tágra nyílt szem felett hosszan elnyúló szemöldök, egyenes orr, alacsony homlok, szőke haj, fekete glóriával, sárga háttér előtt. Mérete: 31 × 40 cm.

c) Az északi mellékhékpólnában:

27. A nyugati falon nagyobb kompozíció nyoma látszik. Jobb oldalon páncélos katona ülő alakja: a fej kissé



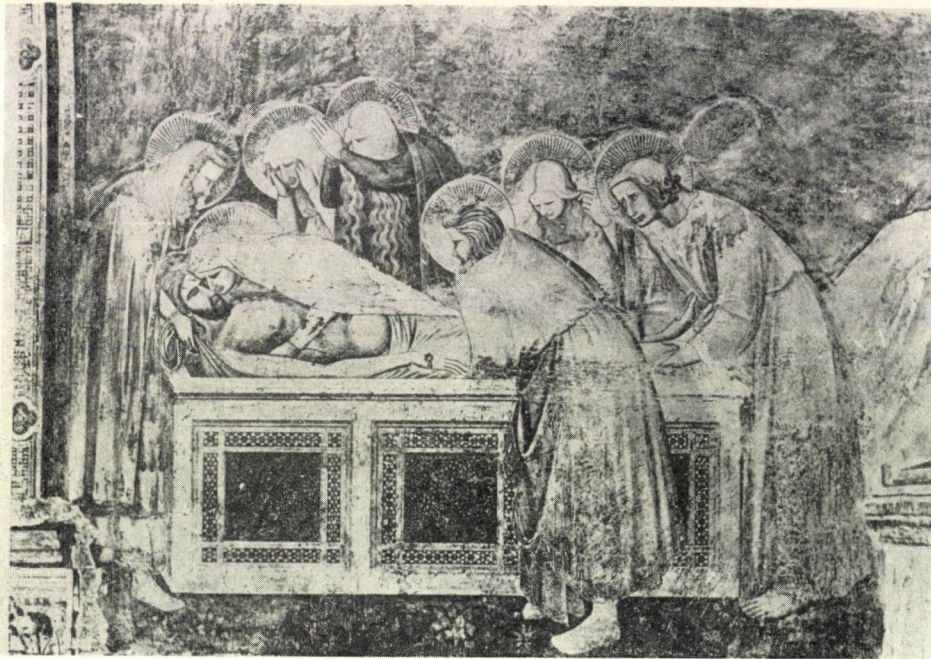
8. Krisztus siratása. 23. sz. töredék Esztergom.

balra hajlik, a szem zárva, az orr hosszú és egyenes, a keskeny ajak zárt. Sisakot és zöld páncélt visel, jobb térdére könyöklő jobb kezével a fejét támasztja, bal kezét nyújtott ujjakkal maga előtt tartja. — Az alaktól balra sárga peremű nyitott szarkofág látszik, mögötte a félretolt fedőlap. A legfelső kváderkősorban középen fehér ruha redői, piros és sárga árnyékolással. E redők közül marokra szorított jobb kéz nyúlik ki, amely piros színű rudat tart. Mérete: 160 × 267 cm.

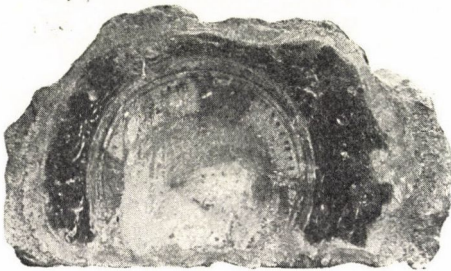
28. Kissé balra forduló lefelé tekintő férfifej. Keskeny nyílású szem, finom vonalú egyenes orr, kétoldalt



9. Krisztus siratása. Pisa. Museo civico, nr. 20. Feszület részlete



10. Pietro Lorenzetti:
Sírbatétel. Freskó.
Assisi, S. Francesco



11. A feltámadt Krisztus feje. 28. sz. töredék. Esztergom



12. A feltámadás jelenetének töredéke (27. sz), Esztergom

lágyan leomló szőke haj, körülötte dicsfény piros keresztel. Baloldalt keskeny függőleges piros csík metszi a glóriát, amely a 27. számú töredéken lévő piros színű rúdfolytatása. A háttér kék. A töredék elhelyezése másodlagos a nyugati falban. Mérete: 26×44 cm.

29. Lila színű ruha töredéke, függőleges irányú árnyékolással és köpenyszegéllyel. Jobboldalt kék és sárga csík, majd a kő szélén függőleges, piros színű szegélycsík látszik. Elhelyezése in situ a déli falon. Mérete: 34×45 cm.

d) *A Vitéz János-teremből nyíló déli, félköríves záródású helyiségben:*

30. Bal kézfej. Négy ujjá nyújtva, vöröses-barna kontúrral, világossárga háttér előtt. Mérete: 30×36 cm.

31. Baloldalt glória félköríves sávja a vakolatba bekarcolva, jobbra sárga és fekete színezés nyoma. Mérete: 32×44 cm.

32. A kő jobboldalán glória töredéke, baloldalt sárga, fehér és vörös színű függőleges irányú csíkok. — Mérete: 27×32 cm.

33. Glóriás fej töredéke vörös csuklyában (?), sárga háttér előtt. Mérete: 25×43 cm.

34. Glória töredéke, felette bordó és sárga festés nyoma. Mérete: 20×31 cm.

35. Glóriás fej töredéke. A glória alatt a lágyan leomló szőke haj és a homlok látszik. Mérete: 30×28 cm.

36. Glóriás fej töredéke: nyírott ősz haj és a glória egy része látszik, háttérben bordó és kék festés nyoma. Mérete: 30×42 cm.

37. Kissé balra forduló glóriás fej töredéke: A jobb szem és az orr vonala látszik, a fej körül glória. Balról a fej fölé egy másik alak karjai nyúlnak, amelyeket csuklóig érő ruhaujj takar. A háttér kék színű mustrás festés. Mérete: 29×42 cm.

e) *Az I. számú törökhori kazamatában:*

38. A balszálon dicsfény töredéke: kettős körvonal között pontsor, alatta sugárszerűen elhelyezett ék alakú bevésések a vakolatban. A glória külső széle mentén vörös és fehér szegélycsík. Alatta három halvány, egy centiméter széles, egymást keresztező fehér sáv (dicsfény?)

13. Pietro Lorenzetti körre: Feltámadás. Assisi, S. Francesco



14. Andrea da Firenze: Feltámadás. Firenze, S. Maria Novella, Cappella degli Spagnoli





15. Apostolfejek — részlet az esztergomi Várkápolna mennymeneta című jelenetéből. (10–11. sz. töredék)

A kő többi részén vörös, kék, sárga freskóoltok látszanak. Mérete: 48 × 70 cm.

E kő mellett a keleti fal előtt az egyik profilosan faragott kővön kis cédula áll a következő felirattal: „A sekrestye bontásból, 1937. V.”

A felsorolt töredékek közül némelyek egyértelműen meghatároznak egyes jeleneteket. Így a 26. számú töredékünk (5. kép), amelyen a fekete glóriás Júdás Krisztust arcon csókolja, kétségtelenül Krisztus elfogata című jelenet része volt.

A szenvedés drámájának ez a megdöbbentő kezdete az ökeresztény művészet óta elengedhetetlen része a passióábrázolásoknak.⁵ A kompozíció középpontjában a végzetes tett, az áruló csók áll. A két főalakot a katonák lándzsás csapata veszi körül, baloldalt a katonák előtt Péter apostol a főpap szolgájának, Malchusnak vágja le fülét, jobbra a menekülő apostolok csoportja jelenik meg. Így látjuk e jelenetet már a ravennai S. Apolinare Nuovo mozaikképén (VI. század), a XII–XIII. századi festett fesszületeken, ahol kétoldalt a passióból vett jelenetek kísérik Krisztus monumentális alakját, mint a Maestro di S. Francesco

és követőjének művein a perugiai Galleria Nazionale-ban, a XIII. századi falkép együtteseken, mint pl. az assisii S. Francesco felsőtemplomában Cimabue kompozícióján és Duccio remekművű Maestájának hátlapján. Új hangot, erőteljesebb drámaiságot jelent Giotto ábrázolása a padovai Arena kápolnában. A tömör, zárt képszerkesztés mellett a plasztikus tömegábrázolás, az összefogott, nagyvonalú előadásmód forradalmi újítást jelent a XIV. század képzőművészetében. A következő nemzedékre e két nagy mester öröksége, Duccio elírai lbeszélő kedve és Giotto drámai monumentalizmusa egyaránt hat, művészetükben a két felfogás sajátosan ötvöződik.

Az esztergomi freskótöredéknél úgy érezzük — anélkül, hogy a stílus vizsgálattal ezúttal behatóbban foglalkoznánk —, hogy e két stílus bizonyos egygyólvadásának vagyunk tanúi. A két fej nagyvonalúan jellemzett, plasztikus felfogást mutat, giottoi drámaiság nélkül. A két arc nem néz szembe egymással, így a konfliktus nem éleződik ki annyira, mint Giotto képén. Krisztus balra lefelé tekint Malchusra, akinek füllevágását a 20. számú töredékünkön látjuk (6. kép). A kompozíció lényegét Giovanni da Milano pratoi predellaképéhez hasonlóan képzeljük el (7. kép), ahol Júdás jobboldalról közeledik Krisztushoz, arcon csókolja, de Krisztus nem néz rá, hanem Péterhez szól, aki éppen Malchus fülére sújt le, a háttérben dárdákkal és dorongokkal felszerelt katonák láthatók. — A nápolyi dóm Cappella Minutolo apsis-falán ugyancsak hasonló kompozíciót figyelhetünk meg: Júdás jobboldalról, fekete glóriával közeledik, míg Krisztus balra, lefelé néz, és visszahelyezi Malchus fülét. — Lehetséges azonban, hogy egy képmezőben jelent meg az Olajfák hegyén imádkozó Krisztus és az elfogatás jelenete, mint Barna da Siena freskóján S. Gimignano-ban, vagy tanítványának, Giovanni d'Asciano freskóján az asciano-i S. Francescoban. E képeken az előtérben, Júdás fekete glóriával jobbról közeledik Krisztushoz és oldalról érinti arcát éppúgy, mint az esztergomi várkápolna töredékén.

A 23. számú töredékünk Krisztus siratása jelenetre utal (8. kép). Mária ráborul halott fiára, a két arc össze-



16. Niccoló Gerini: Mennymeneta. Pisa, S. Francesco

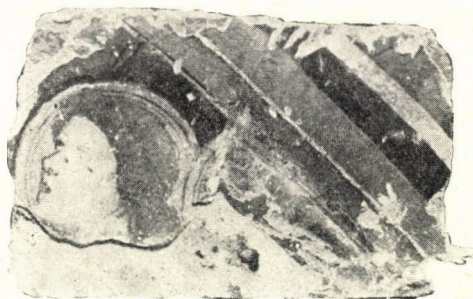
17. Giotto: Krisztus mennybemenetele. Padova, Cappelle, dell'Arena



simul, a szemek mély, csendes fájdalmat árulnak el. A halott Krisztus feje felett harmadik glóriás fej töredéke látszik. A teljes kompozícióra vonatkozó hipotézisünk felállításához ismernünk kell e jelenet kialakulását és főbb XIV. századi ábrázolási típusait.⁶

A siratás mozzanatáról az evangelisták nem beszélnek, így a korai művészeti ábrázolásokon sem találjuk. Az első ábrázolások Keleten jelennek meg a XI. századi elefántcsont reliefeken a keresztről való levétel jelenete alatt. Itt Krisztus holttestét — csupán ágyékkendőben — lepelre helyezik, a felsőtest mögött Mária félig térdelve jelenik meg, a baljával átkarolja fiát és kissé magához emeli, és arcához simul. A holttest mögött áll János a közepén, a lábnál pedig Arimethiai József és Nikodémus. Ez a típus hat tovább a XII–XIII. századi bizánci művészetben, amint a Skoplje melletti Nereziben levő falfestmény is mutatja (1164). Az itáliai művészet a XIII. században veszi át ezt az ábrázolási módot, de a szigorú kötöttségekhez ragaszkodó bizánci típust megtölti élettel és mozgalmassággal. Az egyik legelső itáliai kompozíciót mutatja a pisai múzeum nr. 20. jelzetű festett keresztfőjének részlete. Mária itt félig ülő, félig térdelő helyzetben tartja ölében Krisztus felsőtestét, míg az alsótest Arimethiai József és Nikodémus ölében nyugszik. János apostol a fájdalomtól meghajolva áll Mária mögött. A háttérben három sirató asszony áll. A kép felső részét három Krisztus felé röpködő angyal tölti ki. (9. kép) Az erősen vonalas előadásmód, a ritmikus elhelyezés még bizánci örökség, de az anya fájdalmát kifejező tekintet és az ölése melegsége már az új itáliai művészet sajátja. Ezt fejlesztí tovább Coppo di Marcovaldo, majd Giotto. A kompozíció alapmotívumában Giotto is megőrizte a bizánci típust: Mária a földön ülve tartja ölében halott fiát, a lábnál azonban Nikodémus helyett Magdolna ül

szánakozva, a kéznél és a fejnél egy-egy bő köpenybe burkolt alak ül, és Mária mögött, a kép baloldalán a sirató asszonyok népes csoportja áll, majd jobbra haladva, a kép középterében, János apostol mély együttérzéssel hajol Krisztus felé. A kép jobb szélén Arimethiai József és Nikodémus álló alakjai zárják le a jelenetet. A kép felső részét a nagy tragédiát átérző, hevesen gesztikuláló, röpködő angyalok töltik be. — Giotto tehát a jelenetet tartalmi és formai szempontból egyaránt kibővítette, a drámát egyetemesebb felfogásban mutatta be. Az érzelmek, az emberi gyász kifejezésének széles skáláját láthatjuk a vad fájdalomtól a néma türengésig. — Az új hang, az őszintén emberi felfogás kialakulásában nagy szerepe volt a *Meditationes vitae Christi* leírásának.⁷ Eszerint Krisztus holttestét a keresztről való levétel után a földre fektették; Mária az ölében tartja Krisztus fejét és vállát,



18. Angyalfejek, 16. sz. töredék, Esztergom



19–20. Részletek a Mária koronázását ábrázoló falképből. 22. és 37. sz. töredék. Esztergom.

Mária Magdolna a halott lábát tartja, míg a többi körülálló hangosan sír. Ezután János, Nikodémus és mások megkenik és becsavarják a holttestet a halotti lepelbe, míg Magdolna hangos sírás közben a láb körül tevékenykedik; végül Mária könnyek és csókok között utoljára búcsút vesz fiától, és fejét kendőbe göngyöli, a többiek pedig térdre esnek és csókolják Krisztus lábát, akit éppen visznek már a sír felé.⁸

A Krisztus siratása-ábrázolás második típusánál Mária a kenetkővön (amelyen Krisztus holttestét megkenték) ül Krisztus fejénél, vagy olykor a kő mögött térdel, de mindkét esetben átöleli Krisztus felsőtestét és ráborul. E típus legrégebbi ábrázolásait a bizáncitól befolyásolt itáliai művészetben találjuk a XIII–XIV. században. Így látjuk pl. a sienai Pinacoteca táblaképén (No 13. – 1270 körül). Itáliában később már nem ismerik a kenetkővet és azonosítják a szarkofággal, így az ábrázolások inkább közvetlenül a sírbatételt mutatják. Duccio is a sírbatételt ábrázolja Maesta-jának hátlapján: János, József és Nikodémus tartják lepelben Krisztus testét a nyitott szarkofág felett, Mária a sír mögött áll és fejét a fiához simítja, míg Magdolna magasra tárt karokkal sír. Kevesebb a körülálló, zártabb, egyszerűbb a kompozíció, csendesebb, líraibb a légkör mint Giottonál. — Duccio kompozícióját veszi át Pietro Lorenzetti is (10. kép) az Assisi-i S. Francesco alsótemplomának freskóján, bár az egyes alakok megmintázásában már érezzük Giotto monumentálisabb, plasztikusabb formáinak hatását. Ambrogio Lorenzetti predella képe is sírbatételt ábrázol, de itt a háttérben a Golgotára utaló

keresztek alsó szára és a keresztről való levételt jelző létra is látható. (Siena, Pinacoteca.)

Az esztergomi várkapornában Pietro Lorenzetti tartalmi és formai felfogásához közelálló Krisztus siratása jelenetet tételezünk fel. Azt azonban, hogy önálló siratás vagy a sírbatétellel egybekötött siratás díszítette a kápolna valamelyik falát, e kis töredékből megállapítani nem tudjuk. A töredéken látszó harmadik glóriás fej lehet a halott Krisztus fejét tartó figura része, úgy mint Giotto képén, de lehet a sírbatevésnél segédkező, a leplet tartó szent férfi is, mint Pietro Lorenzetti kompozíciójában. — Elképzelhető, hogy az 5. számú töredékünk a körülálló alakok egyikének, talán — Giotto képéhez hasonlóan — Nikodémus ábrázolásának része. A köpeny nagyvonalú, plasztikus redőzése, a könyökben hajlított alsókar giottoi, ill. Pietro Lorenzetti-i monumentalitást jelez.

Az északi mellékkápolnában in situ levő töredékes freskó Krisztus feltámadását ábrázolja. (27. sz. töredék, 11. kép) Jobbra az alvó ör ülő alakját, balra a nyitott szarkofág felett ruharedőket és a húsvéti zászló rúdját marokra fogó jobb kezét látjuk. A feltámadó Krisztus fejét már a különálló, 28. számú töredékünk mutatja (12. kép).

A feltámadás tényleges ábrázolása a korai művészetben ismeretlen, mivel az evangelisták csak a feltámadást hírül adó angyalról és a sírhoz menő asszonyokról tesznek említést. Az ókeresztény művészet főként szimbólumokat használ — kereszt és Krisztusmonogram babérokoszorúban, felette galambok —, de olykor megjelenik az asszonyok ábrázolása is a sírnál, ami tulajdonképpen



21. Maso: Mária koronázása. Assisi, S. Francesco

utalás a feltámadásra. Ez utóbbit látjuk a VI. századi Rabulas Evangeliariumban a firenzei Laurenziana könyvtárban. — A bizánci művészetben a feltámadás helyett Krisztus pokolra-szállását ábrázolják.⁹

A feltámadás tényének legrégebbi ismert ábrázolását az Ottó-kori művészetben ismerjük II. Henrik Evangeliariumában az 1020-as évekből (München, Staatsbibliothek Clm 4454.), ahol Krisztus a nyitott szarkofágban áll frontálisan a győzelmi kereszttel és áldó gesztussal. Ugyanez a típus él tovább a XII. században már mozgalmasabb formában: az előretolt szarkofágfedél mögött áll Krisztus a sírban, előtte két űr, az egyik alszik, a másikat pedig a hirtelen fény ébreszti föl. Így látjuk a római S. Paolo fuori le mure bazilika XII. századi húsvéti gyertyatartóján, amely egyben a legkorábbi ismert itáliai feltámadásábrázolások közé tartozik. Még a XIII. században is inkább csak liturgikus könyvekben és egyházi eszközökön vagy üvegablakon (Assisi, S. Francesco felsőtemplom) látjuk a feltámadás jelenetét, és általában csak a XIV. században lesz, amikor a falképek és táblaképek egyaránt bemutatják e jelenetet a passió ciklusok keretében. A feltámadt Krisztus alakjának monumentalitása és a térbeliség növekszik ezeknél az ábrázolásoknál. Azonban még Giotto is csak az üres síron ülő angyalt, a sír körül alvó katonákat és a Noli me tangere jelenetet ábrázolja a padovai Arena kápolnában, és Duccio Maestrián is csak az asszonyok látogatását látjuk.

Az assisi-i S. Francesco alsótemplomban azonban már a feltámadás akcióját ábrázolja Pietro Lorenzetti tanítványa (13. kép). Krisztus éppen lép ki a sírból, jobb lába a szarkofág peremén, a bal még a sírban. Krisztus jobbjaiban a feltámadási zászló. A szarkofág teteje a sír mögött ledöntve. Az előtérben hat alvó katona ül különböző helyzetekben. Kétoldalt hat-hat repülő angyal zárja le a jelenetet. Hasonlóan látjuk a feltámadás jelenetét Ugolino da Siena táblaképén (London, National Gallery), ahol a sziklás háttér előtt elhelyezett nyitott szarkofágból Krisztus frontális beállításban bal lábbal lép a sír peremére, a feltámadási zászlót baljában tarja. A köpeny csak a bal vállat és az alsótestet borítja. A sír előtt három alvó űr látható. Hasonló kompozíciós elrendezést látunk az assisi-i S. Chiara szentségkápolnában, éppúgy, mint a firenzei S. Miniato al Monte főoltárképén (Agnolo Gaddi).

A XIV. század közepén, az 1348. évi pestis után a képzőművészetben a transcendentális szemlélet kerül előtérbe.¹⁰ A feltámadás jeleneténél az akció helyett inkább a sír felett lebegő diadalmas Krisztust ábrázolják a művészek. Így látjuk a firenzei S. Maria Novella spanyol kápolnában Andrea de Firenze freskóján (14. kép), ahol a nyitott síron ülő két angyal fogadja a sírhoz jövő asszonyokat, míg Krisztus a sír felett felhőkön lebeg. — Hasonlóan ábrázolja a feltámadás jelenetét Niccolò di Pietro Gerini is a firenzei S. Croce sekrestyéjében, ahol Krisztus mandorlában frontálisan lebeg az üres sír felett három-három angyal kíséretében, a sír előtt pedig alvó űrök láthatók különböző helyzetekben. — Jacopo di Cione táblaképén (London, National Gallery) a lezárt szarkofág felett lebeg Krisztus angyalok nélkül. Jobbját áldó mozdulatra emeli, baljában a húsvéti zászlót tartja. Testét bőrdőzetű köpeny fedi a ruha felett.

Az esztergomi freskótöredékek — a 27. 28. számúak — arra engednek következtetni, hogy a nyitott sírból éppen kilépő, feltámadó Krisztust ábrázolja a művész, jobbjaiban a húsvéti zászlóval. Ez az ikonográfiai megoldás a datáláshoz is támpontul szolgál, vagyis utal arra, hogy az ábrázolás 1348 előtt készült.

A 10. 11. számú töredékeken a felfelé tekintő férfifejek Krisztus mennybemenetelének ábrázolására utalnak, közelebbről a mennybemenetelnél jelenlévő, felfelé tekintő apostolalakra. (15. kép)

A mennybemenetel legkorábbi ábrázolását a müncheni Nationalmuseum IV. századi elefántcsont-plakettjén látjuk, ahol Krisztust az Atyaisten jobb keze emeli fel. A római Santa Sabina templom V. századi fakapujának domborművén két angyal emeli Krisztust az égbe. A jelenet legkorábbi monumentális ábrázolását a római S. Clemente bazilika őrzi a IX. századból. E falképen

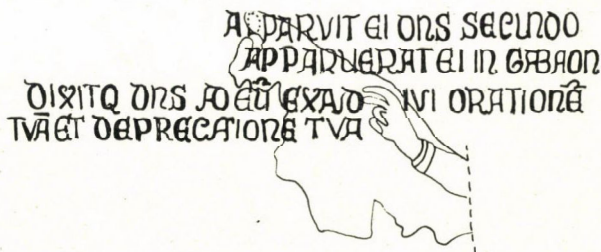


22. A 9. sz. feliratos töredék Esztergom

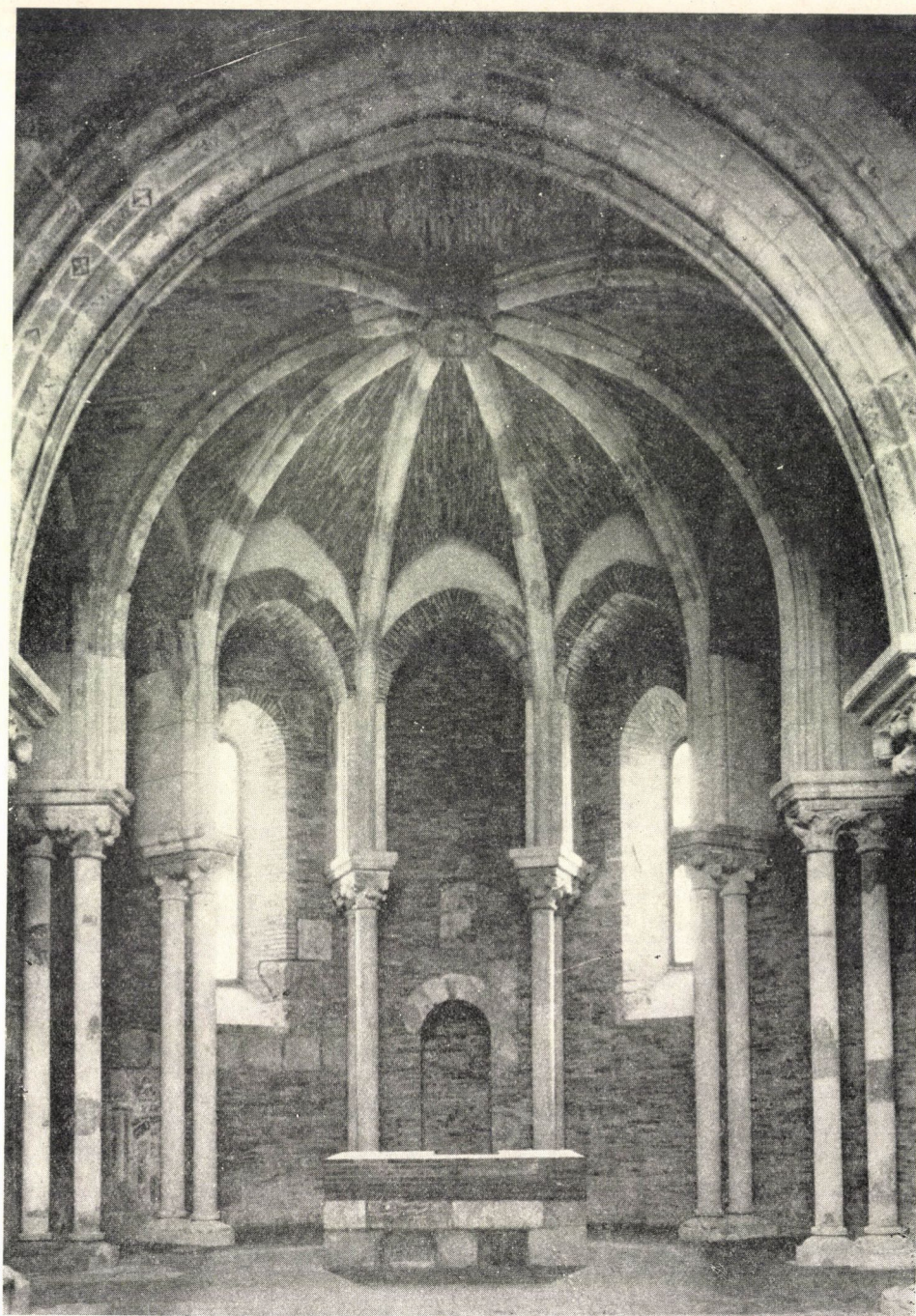
Krisztust mandorlában szintén angyalok viszik felfelé, míg lenn Mária és az apostolok állnak szt. Vitussal és IV. Leo pápával.

A XI. századtól azonban mindinkább előtérbe kerül I. Gergely pápa felfogása, hogy „sua virtute fertur”. A képzőművészetben e felfogás ábrázolásának három változatát ismerjük. Így vagy angyalok felhőt tartanak Krisztus lábai elé, és csak Krisztus felsőteste látszik, amint saját erejéből száll fel, — pl. a chartres-i katedrális nyugati homlokzatának baloldali kaputimpanonján, — vagy Krisztusnak már csak a lába és ruhaszegélye látszik a felhők alól, amelyet Mária és az apostolok tekintetükkel követnek, amint pl. az esztergomi Keresztény Múzeum XV. századi osztrák táblaképén látjuk (nr. 55.110.) Ez az ábrázolás követi leginkább az Apostolok Cselekedetei leírását: „S felhő vevé fel őt szemük elől”. (I, 9.) — A harmadik ábrázolási típus szerint Krisztus teljes alakja látszik, amint dicsőségesen, gyakran aureolában emelkedik fel. Így ábrázolja pl. Niccolò di Pietro Gerini a mennybemenetel jelenetét a firenzei S. Croce sekrestyéjében és a pisai S. Francescoban (16. kép), Andrea da Firenze a Santa Maria Novella Cappella degli Spagnoli mennyezetén, vagy Agnolo Gaddi a S. Miniato al Monte főoltárképén.¹¹ Giotto falképén a padovai Arena kápolnában Krisztus felhőn állva, jobbra fordulva, kezét felfelé nyújtva emelkedik fel, míg kétoldalt röpdülő angyalsereg kíséri. A kép alsó részén a tizenegy apostol Máriával együtt térdenállva hallgatja a hegyen megjelenő két angyal szavát (17. kép).

Az esztergomi töredékek az apostolok jobboldali csoportját mutatják, ahol Giotto képéhez hasonlóan hat apostol jelenik meg. A baloldalon öt apostol és valószínűleg Mária állt, bár erre nézve a töredékek nem adnak útmutatást. — A 12. számú töredéken az apostolfejek felett ferde vonalú szegélycsíkok húzódnak, amelyek



22a. A 9. számú töredék feliratának kiegészítése



23. Az esztergomi várkápolna szentélye

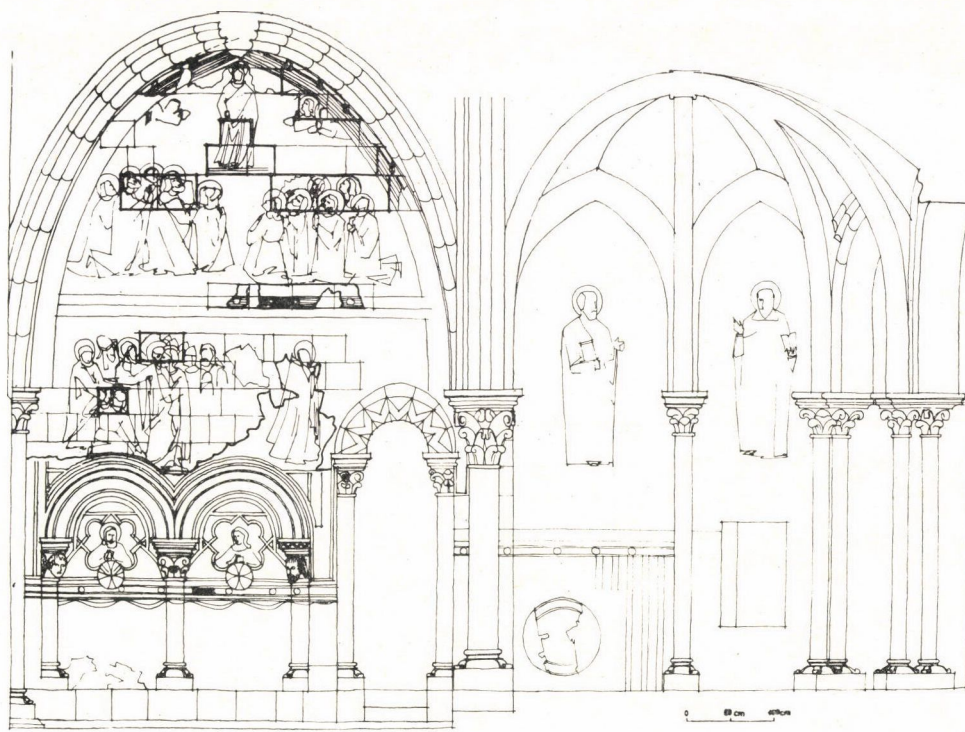
pontosan meghatározzák a töredék helyét a kápolna hajójának északi vagy déli falsíkján. Ezáltal az apostolok is konkrét elhelyezést nyernek a falsíkon. A kép felső részén a felhők fölé emelkedő Krisztus teljes alakja lehetett ábrázolva az esztergomi kápolnában. Erre enged következtetni a 4. számú töredékünk, amely Krisztus lobogó ruháját ábrázolja. A kompozíció főbb vonásokban hasonló lehetett Niccolò Gerini freskójához a pisai S. Francesco templomban (16. kép), ahol Krisztus egész alakban, frontálisan jelenik meg kétoldalt angyalok kíséretében, alul pedig az apostolok részben térdelő, részben álló, de mindkét esetben felfelé tekintő alakjait látjuk. — Hasonlóan ábrázolta a mennybemenetel jele-

netét Traini a pisai Campo Santóban, és Agnolo Gaddi is a firenzei S. Miniato al Monte oltárképén.

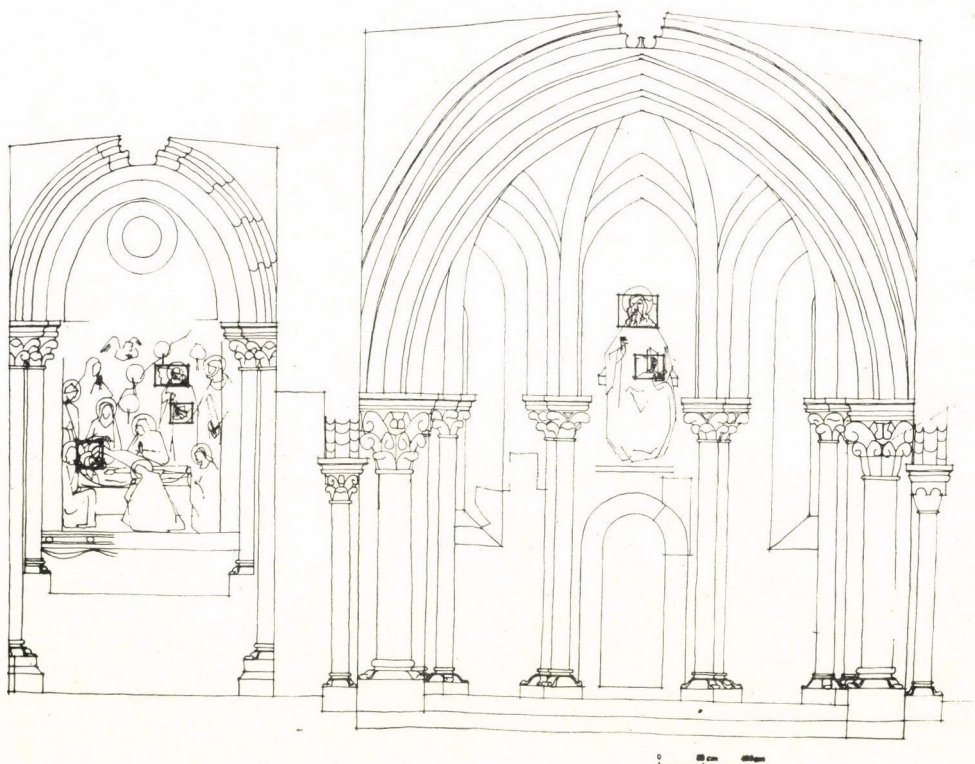
A 16. számú angyalfejet ábrázoló töredékünk a falsík felső részében, a Krisztust kísérő angyalok ábrázolására enged következtetni (18. kép).

A 37. és 22. számú töredékek Mária koronázása ábrázolásra utalnak. (19.20. kép) A 22. számú koronás fejet mutató töredék Krisztust jelenti, míg a 37-es töredéken Mária arca jelenik meg dicsfénnel övezve, amint Krisztus a fejére helyezi a koronát, bár maga a korona már nem látható.

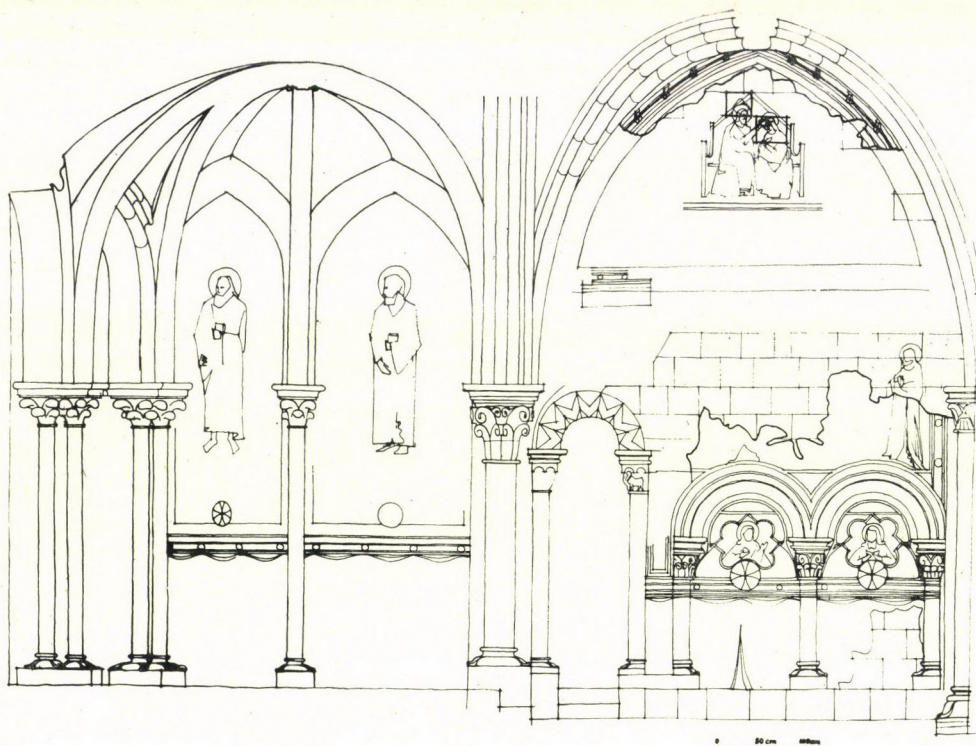
A képzőművészetben Mária koronázásának ábrázolása a XII. századi francia művészetben jelenik meg elő-



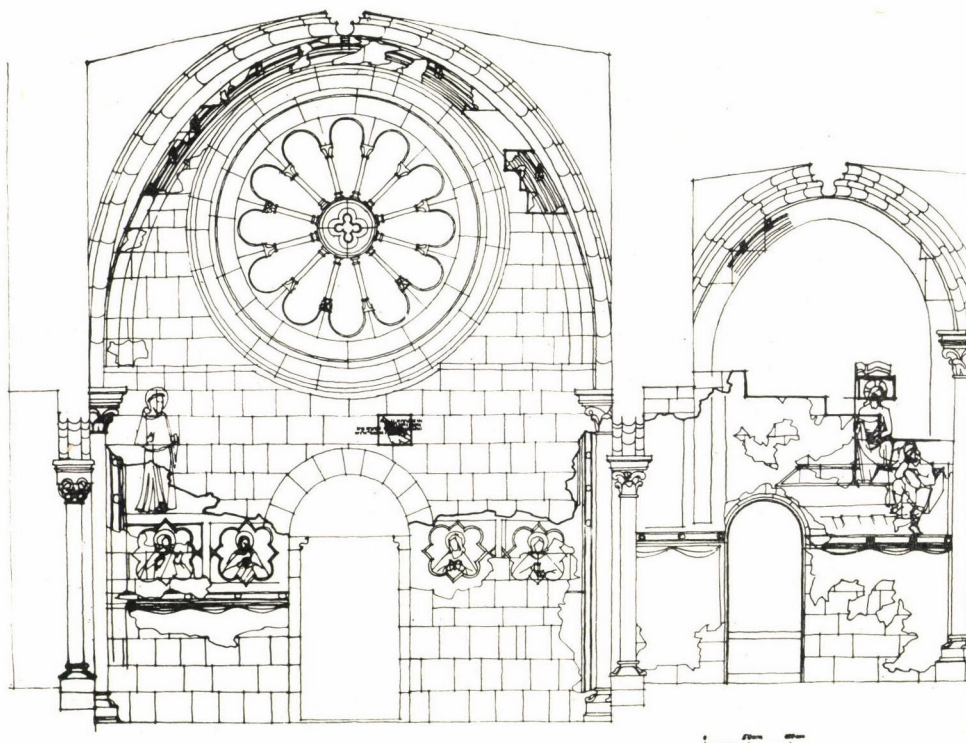
24. Az északi falsík



25. A szentély az északi oldalkápolna keleti falsíkjával



26. A déli falsík



27. A kápolna és oldalkápolna nyugati falsíkja

szőr a párizsi Notre Dame már elpusztult üvegablakán, amelyet Suger apátkészíttetett. Az ábrázolás forrása egy VI. századi apokrif irat, amelyet Meliton, Sardes-i püspöknek tulajdonítanak, de szélesebb körben csak Jacopo de Voragine Legenda Aurea-jával terjed el a XIII. századtól kezdve. A téma felfogása különböző variációkat teremtett.¹² A legkorábbi ábrázolásokon Krisztus megáldja a már megkoronázott Máriát, aki vele egy trónuson ül. Így ábrázoltatta a jelenetet Suger apát az említett üvegablakon, s így látjuk a Senlis-i katedrális timpanonján, és ugyancsak a már megkoronázott Mária ül Krisztus jobbán a római Santa Maria in Trastevere apszismozaiján. — Más ábrázolásokon, mint pl. a párizsi Notre Dame főkapujának timpanonreliefjén, angyal helyezi a koronát Mária fejére, aki fiával közös trónon ül. — A leggyakoribb ábrázolási forma azonban az, amikor Krisztus maga koronázza meg édesanyját. Így látjuk a Chartres-i katedrális északi kaputimpanonján, a Rouen-i, Bourges-i Reims-i vagy a Strasbourg-i katedrális kaputimpanonján, Jacopo Torriti mozaikképén a római Santa Maria Maggiore apszisában, a Verdun-i oltár hátlapján Klosterneuburgban, és az itáliai trecento és quattrocento számtalan fal- és táblaképén. Gondoljunk csak a sienai dóm üvegablakára, Maso falképére az assisi-i alsótemplomban (21. kép), Taddeo Gaddi táblaképére a firenzei S. Croce Medici kápolnájában, Mariotto de Nardo festményére a firenzei Acton gyűjteményben, Niccolò di Pietro Gerini táblaképére a Vatikáni képtárban (nr 8/87), vagy az esztergomi Bibliotheca XIII. századi würzburgi psalteriumának iniciáléjára (Mss. II. 5. p. 95/b.). — A XV. századtól a Mária koronázása ábrázolásoknál gyakori, hogy az Atyaisten, ill. a teljes Szentháromság koronázza meg Máriát. Így pl. Filippo Lippi táblaképén a firenzei Accademia-ban, és a spoletói katedrálisban levő falképén, majd Raffaello, Veronese, Greco, Dürer, Rubens vagy Velasquez Mária koronázása ábrázolásán.

Az esztergomi várkapolna töredékei alapján arra következtethetünk, hogy itt a Mária koronázása ábrázolás a XIV. század legerjedtebb típusát követte: közös trónuson ül Krisztus és Mária és Krisztus éppen ráhelyezi a koronát a balján ülő Mária kissé lehajtott fejére. A kompozíció lényegét Maso falképéhez, ill. Mariotto di Nardo táblaképéhez hasonlóan képzeljük el, de valószínűnek tartjuk, hogy a két falakon kívül az esztergomi várkapolna falsíkján a szentek és angyalok nagyobb serege emelte az ábrázolás fényét. Erre engednek következtetni a freskótöredékek felsorolásában említett számos glóriás fejlet vagy csak a glória töredékét ábrázoló freskórészek.

A fentiekben jelenetkékké kiegészített freskótöredékek kivül a többi, a jegyzékben felsorolt maradvány csak utal további ábrázolások létre az esztergomi várkapolnában, de ezekből az ábrázolások tartalmára, még kevésbé ikonográfiai típusára következtetni nem tudunk. Azonban fontos még, hogy foglalkozzunk a 9. számú töredékünkkel, amelyen gótikus írás nyomai láthatók. Lepold Antal, a kápolna ikonográfiai együttesének első meghatározója, „Apparuit Angelus Domini”-nek olvasta, és Annuntiatio jelenet részének gondolta a töredéket.¹³ Az írás még ma is látható betűinek alapos vizsgálata után azonban meg kell állapítanunk, hogy e kiegészítés téves, és helyette az őszötvetségi Királyok Könyvének III. 9. 2. sorait kell olvasnunk: „Apparuit ei Dominus secundum, sicut apparuerat ei in Gabaon. Dixitque Dominus ad eum: Exaudi orationem tuam et deprecationem tuam, quam deprecatus coram me, sanctificari domum hanc quam aedificasti.”¹⁴ (22. kép)

A freskótöredéken kéz mutat a feliratra, amely Salamon templomépítésére vonatkozik, de jelen esetben — úgy gondoljuk —, hogy Telegdi Csanád érsek tevékenységére utal, aki a várkapolnát új festészeti dísszel újjáteremtette. Ez a protoreneszánsz gondolat megfelel a trecento eszmévilágának, gondoljunk csak a padovai Scrovegni kápolna bejárata feletti utolsó ítélet képén megjelenő térdelő Scrovegni alakjára, aki kezében tartja az általa építtetett kápolna modelljét. Sajnos a kis töredék nem enged egyértelmű következtetést a hozzátartozó ábrázolásra, de valószínű, hogy a felirat a bejárat feletti falon volt — és a rámutató kéz hangsúlyozta a szöveg mondanivalóját. A betűk formája és a szavak írása is megfelel a XIV. századi általános gyakorlatnak, amint ezt pl. Orcagna „A halál diadala” című freskójának töredékén látjuk a firenzei Museo di S. Croceben, ahol a koldusok kiáltása olvasható hasonló betűtípussal és mondatzsalag nélkül, vagy a pisai iskola XIV. századi táblaképén (Pisa, Museo Nazionale, nr. 31.), ahol szt. Orsolya megjelenését felirattal hirdeti az angyal. Ez utóbbin az APPARUIT szó írása teljesen megegyezik az esztergomival.

Vizsgálataink eredményeként az esztergomi várkapolna XIV. századi falfestményeinek ikonográfiai programját a következőképpen látjuk: az északi fal csücsíves záródásában Krisztus mennybemenetele, a déli falon Mária koronázása jelenet volt. A mennybemenetel alatt a passió, Krisztus elfogata és esetleg a Golgota jelenete lehetett, Mária koronázása alatt pedig Mária életének néhány mozzanata — Annuntiatio, Visitatio, Krisztus születése — kaphatott helyet. (24. és 26. kép.)

A szentély falfelületét a XII. századi építészeti megoldás, a falat övező kettős oszlopsor, hét kis fülkére osztja. (23. kép). Ezekből kettőt — a rekonstrukció szerint — ablak foglal el, a középsőben ülőfülke kapott helyet. Mindez arra utal, hogy a szentélyben nagyobb kompozíciók nem voltak. Az apszis északi falrészén in situ feltárt freskótöredékek egyértelműen mutatják, hogy a szentély alsó részét két méter magasságig ornamentális díszítés borította a XIV. században — bordó, sárga színű sávok. A figurális ábrázolás számára tehát csak a motívum felett volt hely, a helyreállítás szerint a középső és a két oldalsó falszakaszon. A fentiekben ismertetett töredékek nagyvonalú előadásmódja nem engedi meg, hogy miniatúraszzerű kis képekkel népesítsük be a szentély fülkeszerű falsíkjait, hanem inkább indokoltá teszi azt a korábban ismertetett elgondolásunkat, hogy az apszis tengelyében a Majestas Domini ábrázolása, míg a két szélső fülkében egy-egy apostol — esetleg teljes alakú ábrázolása — kapott helyet. (25. kép) A falszakaszok csücsíves záródásait, a boltozat bordáit és boltcikkelyeit ornamentális freskódísz töltötte ki, amit a fennmaradt és nagyrészt a helyreállításkor eredeti helyére beépített töredékek igazolnak.

Az északi mellékkápolna nyugati falán in situ a feltámadás jelenetét látjuk. A vele szemben levő keleti falfelületen Krisztus siratása jelenet kaphatott helyet. (25. és 27. kép.)

Az esztergomi várkapolna XIV. századi falfestményeinek ikonográfiai programja — a fenti elemzések és analógiák alapján — a gótika általános európai gondolkodásmódját követi, és ezen belül szorosan kapcsolódik az itáliai trecento ikonográfiai gyakorlatához.

Prokoppp Mária

JEGYZETEK

¹ Komárommegyei Múzeumok Évkönyve I. 1965.

² Lepold Antal: Az Esztergomban feltárt műemlékek ikonográfia. Katolikus Szemle, 1935. 10. szám.

³ Bonfini: Rerum Hungaricarum Decades. dec. IV. lib. 3. Coloniae Agrippinae, 1690. 413.

⁴ A számozást önkényesen állítottuk fel a töredékek elhelyezéseinek sorrendjében, mivel leltárunk még nem készült el.

⁵ K. Küntzle: Iconographie der christlichen Kunst. I. Freiburg in B. 1926. 425–431. L. Réau: Iconographie de l'art Chrétien — Iconographie de la Bible II. — Paris, 1957. 432–437.

⁶ K. Küntzle: i. m. 480–483. L. Réau: i. m. 519–521. H. Aurenhammer: Lexicon der christlichen Iconographie. Wien, 1962. 357–373.

⁷ Szerzője Johannes de Caulibus O. F. M. aki 1300 körül élt a

S. Gimignano-i kolostorban. Korábban Bonaventurának tulajdonították. Ez a mű nagy befolyást gyakorolt a misztériumjátékokra, valamint a képzőművészetre is.

⁸ Meditationes vitae Christi. cap. I,XXXI, I,XXXII. -Bonaventura, Opera omnia, ed. Peltier, 1868. XII. Paris.

⁹ K. Künstle: i. m. 500—507. L. Réau: i. m. 544—550. H. Aurenhammer: i. m. 232—249.

¹⁰ M. Meiss: Painting in Florence and Siena after the black death. Princetown, New Jersey, 1951. 38—41.

¹¹ K. Künstle: i. m. 514—517. L. Réau: i. m. 582—590.

¹² K. Künstle: i. m. 570—580. L. Réau: i. m. 621—626.

¹³ Leopold Antal kézírata.

¹⁴ A felrattördék megfajtése Levárdy Ferencről, akinek ezúttal mondok köszönetet.

DIE WANDGEMÄLDEN DER BURGKAPELLE ZU ESZTERGOM AUS DEM XIV. JAHRHUNDERT

Der Aufsatz behandelt die ikonographischen Fragen der bedeutendsten Wandmalerei-Kunstschatze Ungarns aus dem XIV. Jahrhundert, die Fresko-Reste in der Burgkapelle zu Esztergom. In der Einführung bezieht sich die Verfasserin auf ihren früheren Aufsatz — erschien im I. Jahrbuch „Museen des Komitat Komárom“ — in welcher sie die im Schiff der Kapelle in situ zum Vorschein gekommenen Brustbilder ikonographisch bestimmte. Dabei wies sie nach, dass die acht Brustbilder, entgegen der früheren Sybillen-Propheten-Deutung, Aposteln darstellen. Weitere vier Aposteln — die beiden Apostelfürsten Peter und Paul, sowie die beiden Evangelisten Matthäus und Johannes erhielten ihren Platz im Chor zu beiden Seiten der zentral dargestellten Majestas Domini. — Die vorliegende Arbeit befasst sich nur mit der ikonographischen Bestimmung der bei Restaurierungsarbeiten von 1934—1938 in der Burgkapelle zum Vorschein gekommenen figuralen Fresko-Bruchstücke sowie mit ihrer Anordnung an den Wandflächen der Kapelle. Zu dieser Arbeit mussten zuerst die bisher bekannten figuralen Fresko-Relikte registriert werden, da über diese ein Inventar noch nicht vorliegt. Auf Grund dieser Überbleibsel werden dann die einzelnen Szenen vom Verfasser als Christus Gefangennahme, die Auferstehung, Grablegung, Himmelfahrt und die Krönung Marias bestimmt. Hinsichtlich der kompositionsmässigen Anordnung der Szenen boten neben den Esztergomer Kunst-

resten auch Analogien des italienischen Trecentos eine grosse Hilfe. Bei der Identifizierung der einzelnen Darstellungen befasst sich der Aufsatz eingehend mit der geschichtlichen Entwicklung der Darstellungen gleichen Themas, und mit deren wichtigeren Typen. Schliesslich wird festgestellt, dass die Wandbilder in der Burgkapelle zu Esztergom hinsichtlich der formalen Auffassung der einzelnen Szenen mit der italienischen Kunst der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts in Beziehung gebracht werden können. — Hiernach versucht die Verfasserin auf Grund der Abmessung der Bruchstücke die Anordnung dieser Fresken an den Wandflächen der Kapelle zu rekonstruieren, wie es aus den beigelegten Zeichnungen zu ersehen ist. Demgemäss ist an der Nordwand Christus Himmelfahrt, darunter die erste Station der Passion, die Gefangennahme Christi zu sehen, während in dem Spitzbogenschluss der Südwand die Krönung Marias ihren Platz gefunden hat, und der an der Westwand sichtbare beschriftete Freskorest mit einem Text aus dem III. Buch der Könige dem im XIV. Jahrhundert die Kapelle neuerschaffenden Erzbischof eine wohlverdiente Würdigung zuteil werden lässt. An der aus der Kapelle zugänglichen nördlichen Seitenkapelle, sind an der Westwand in situ die Reste der Auferstehung zu sehen, während an der Ostwand die Bekehrung Christi dargestellt war.

Mária Prokopp

Suki Benedek kelyhe a középkori magyar gótikus ötvösremek megmaradt legszebb és legépebb emlékei közé tartozik. A kelyh értékét és különleges jelentőségét csak fokozza az a körülmény, hogy alig találunk olyan ötvöstárgyat, amely azonos iskolát, műhelyt vagy ötvösművészt tenne valószínűsíthetővé.

Suki Benedek kelyhe az 1440-es évek magyar ötvösművészeti „fegyvertárának” szinte valamennyi jellemzőjét egyesíti magában. A tárgy egészében és részleteiben való ismertetése ezért is szükségesszerű.

A kelyh készítési időpontjának — 1440 körüli évek — embertípusait, világnézetét, szellemi életét is híven példázza — szinte korának tükré — ezért ismertetésével a tárgy egyszerű bemutatásánál gyakorlatilag fontosabb tartalmi mondanivalót kívánok e tanulmány keretében közlőtenni.

A kelyh részletekbe menő vizsgálatánál szeretném a szakemberek figyelmét felhívni néhány olyan jelenségre, melyek vizsgálata az e korszakkal foglalkozó művészettörténészek, címerszakértők és írásszakértők számára újabb következtetésekre adhat alapot.

Utójára említem meg — pedig talán a legfontosabb indíték volt a tanulmány megírására serkentő okok között — azt, hogy a kelyh felületén, egyes mustrák zománcanyaga alatt és a kelyh belsejében olyan — nehezen olvasható — írott szöveget találtam, melyek eddig elkerülték a kutatók figyelmét és jelentésük is megfejtésre vár. Ezeknek az írásoknak a megfejtése talán a kelyh készítési helyéről és készítője személyéről az eddigieknél pontosabb tájékoztatást nyújt.

Jelenlegi ismereteink szerint a Suki kelyh eredete a középkori magyar történelem homályába vész. Erről az ötvösremekről ma sem tudunk sokkal többet, mint amit a pohár kosarára írt szövegből kibetűzhetünk.¹

A kelyh kosarára és talpára írott szöveget helyesen Czobor Béla fejtette meg.²

A kosár szövege:

„CALICEM ISTUM FECIT FIERI BENEDIKTUS DE SUK, NOBILIS TRANSYLVANUS, PER IPSUM QUE HUIC ECCLESIAE CONDONATUS”

Vagyis:

„E kelyhet Suki Benedek erdélyi nemes készítette és azt ennek az eklézsiának ajándékozta”.³

A szöveg helyes olvasásával a kelyh eredete csak némileg tisztázódott. Sok kérdésre nem kapunk választ a történelemtől.

Az ajándékozó személyének megfejtésével a kelyh eredetét, illetve rendeltetését ma már meg tudjuk magyarázni. A kelyh történetét a meglevő levéltári anyag felhasználásával Czobor Béla nyomozta ki és közreadta az Egyházművészeti lapok 1881. évfolyamában. A Czobor Béla által közreadott történeti tényeket jegyzetben ismertetem.⁴

A kelyh készítőjéről és keletkezése helyéről a korabeli iratok eddigi ismereteink szerint nem emlékeznek meg. Az egyházi kelyh ismeretlen okból az Esztergomi Székesegyház tulajdonába került.

A kelyh készítője személyének megtalálása után valószínűnek tűnt, hogy az ötvösremek is erdélyi származású és feltehető, hogy erdélyi vagy magyar ötvös

készítette. Készítőjéről azonban annyit sem tudunk, mint az adományozóról, ezért — írásos emlékek hiányában — a kelyh tulajdonságait vesszük szemügyre, hogy hovatartozását, mesterének képességeit és művészetét méltó módon érzékeltethessünk.

A kelyh stílusjegyei az érett gótikával megegyezők. A kelyh fényképe is bizonyítja, hogy a tervezője és készítője ötvöse tökéletes remekművet alkotott. Ez egyaránt vonatkozik az ötvösmű arányaira, a részletek összhangjára, a díszítő elemek kivitelezésére és harmóniájára, a halmazott díszítés mellett is uralkodó tömörségre és egyszerűsége, egységességre és valamennyi részlet önmagában is példa nélküli monumentalitására.

A kelyh adatai, formája és felépítése

Magasság:	273 mm
Talp átmérő:	165 mm
Pohár átmérő:	131 mm
Nodus átmérő:	75 mm

A pohár ürtartalma megközelíti az 1 litert. Anyaga ezüst. A fémfelület külső része aranyozott. A pohár formája harangvirág, de felfelé haladva kúpossága enyhén csökken.

A pohár aljához hosszú hatszögalapú hasábot forrasztott az ötvös. Ez az oszlop tartja a nodust, a kelyh szárát és a szobrokkal díszített fülkéket. A kelyh hordozó szára szárnyas csavarral rögzíthető a talphoz.

A Suki kelyhnél a pohár magassága azonos a talptól a nodus közepéig mért magassággal. Ennek a körülménynek — mint arányossági tényezőnek — a felismerése azért fontos, mert szinte megszabja a kelyh helyét a gótikus ötvösség történelmi időszakában és meghatározhatja azoknak a tárgyaknak a körét is, melyek azonos iskola vagy tágabb értelemben irányzat termékei.

Az összehasonlítások során úgy találtam, hogy a gót stílusú kelyheket három formai csoportba sorolhatjuk. A csoportosítást a pohár és a nodus középmagasságának összehasonlításával végeztem. A csoportok:

1. A román és a korai gót kelyheknél a pohár magasabb, mint a nodus középpontjának a talptól mért távolsága. Az ilyen kelyh ezért zömök, a pohár a hangsúlyos rész, a talp és a szár valóban a „tartó és fogó” feladatkörét tölti be. Ilyen kelyh pl.:

Román stíl.: kis-dísznódi; nagydísznódi; áldorjai; szakadáti; nagyselyki; kakasfalvi stb.

kivétel pl. a bártfai; nagyszalóki és topporci kelyhek.

Gót stíl.: idecspataki sodronyzománcos kelyh.

2. Az érett gót stílusú kelyh pohara kb. azonos magasságú, mint a nodus középpontjának a talptól mért távolsága. Ilyen kelyh pl.

Suki Benedek kelyhe; Széchy Dénes kelyhe; zágoni kelyh; pöbedényi kelyh; Révai-féle kelyh; cserépfalvi kelyh stb.

3. A késő gót stílusú kelyhnél a nodusz magasabb van és a pohár viszonylag kicsi a kelyh magasságához képest. Ilyen kelyh pl.:



I. Suki Benedek kelyhe



2. A kehely talpa. Suki Benedek címerével

olasz gót kehely Esztergomban; trencséni kehely; nagy-ekemezei kehely garamszentbenedeki kehely; szakolcai kehely; stb.

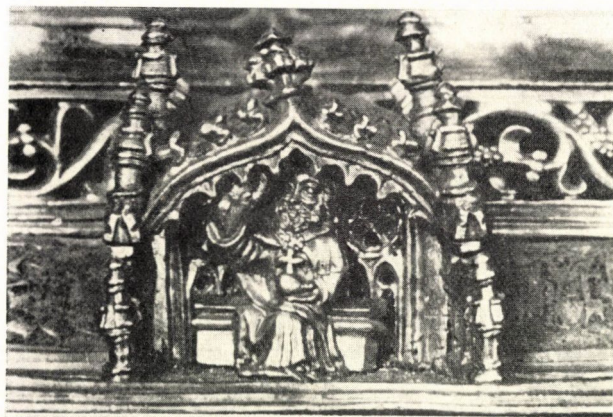
A második és harmadik csoportba tartozó kelyhek talpa és talpszára rendszerint dúsan díszített, funkciójukon kívül tehát járulékos — díszítő — szerepet is kaptak.

Ezen három — szerintem jellemző — méretarány csoport közül a kiegyensúlyozottabb és szolidabb a középső.

A Suki kehely talpa hat karélyra osztott. A talpszél körben megszakítás nélkül — a gótikus fülkék alatt is — keresztbordás mezőben négyes levélformával áttört.

A talpkarélyok ferde és ívelt kiképzésű szalagmezőiben a következő — gótikus minuszkulákkal írt — szöveget olvashatjuk:

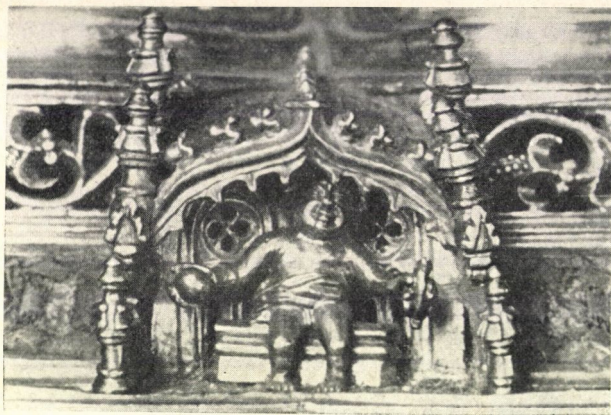
„AVE VAS CLEMENTIAE, SCRINIUM DULCORIS, SACRAMENTUM GRATIAE, PABULUM AMORIS, IN QUO SUNT DELICIAE COELI”⁵



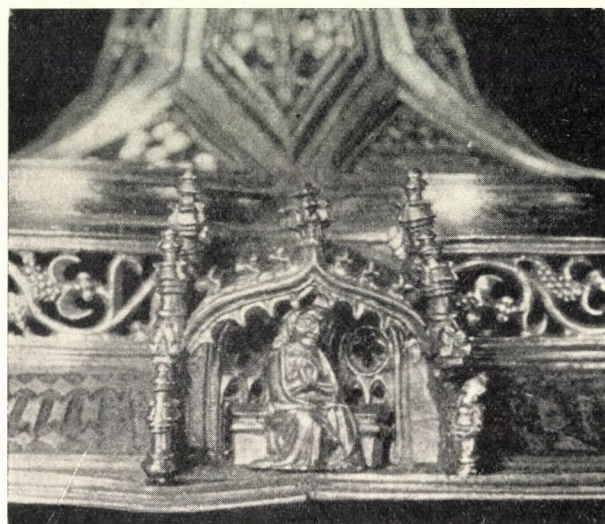
3. A megváltó szobra a talp fülkéjében



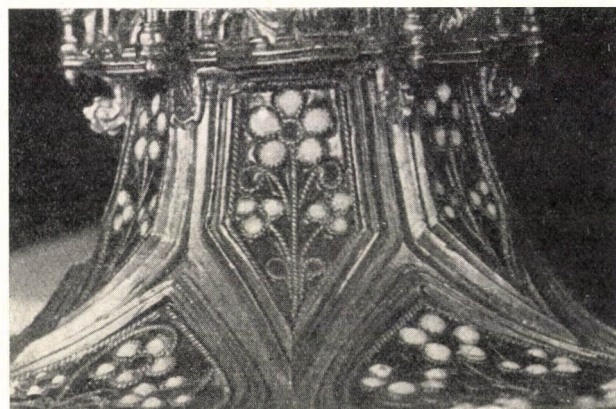
4. A zárándok szobra a talp fülkéjében



5. A Gyermek szobra a talp fülkéjében



6. A Boldogságos Szűz szobra a talp fülkéjében



7. Sodronyzománcos mustra a talpszáron

A szövegmező fölött — a talpszélhez hasonlóan, de már hengerformára képezve — öntéssel készített, áttört szőlőindás díszítés kapott helyet, ahol a szőlőindá folyamatos hullámvonallal fut az áttört felületen.

A kehely talpkaréjai között gótikus fülkék találhatók, melyek oldalai képzeletben meghosszabbítva a kehely tengelyvonalán haladnának keresztül. A fülkékben ülő szobrocskák foglalnak helyet.⁶

A szobrok részben egyházi — újszövetségi —, részben világi személyeket formálnak. Véleményem szerint a „gyermek” szobra — két helyen is előfordul — kezében nem madarat, hanem teknősbékát tart. Ezzel egy jelképes ábrázolás rejtélye is megoldást nyert, mert úgy magyarázható, hogy a „hatalom erejével — alma és meztelen erő — az undorító földi csúszómászó (bűn) is legyőzhető.” Más magyarázatot is fűzhetünk a szobor jelentéséhez, még pedig azt, „hogy a hatalom még nem biztosíthatja az embert az ellen, hogy a földi dolgok szennyeiben ne turkáljon a kezével, vagyis a hatalom még nem üdvözít”.

A talp bordákkal mezőkre osztott része levélformákká van alakítva és e levélformák közül a talpszárra szabálytalan ötszög kúszik. A levelek és ötszögek felületét sodronyzománcos mustrák díszítik.

A sodronyzománcos ötszögek fölött — még a nodus alatt — gótikus fülkékben szentek szobrait látjuk.⁷

Ebben a fülkesorban a szobrocskák témája újszövetségi vagy egyházi jellegű. A szobrokat derékban levágták. A szobrok mögött gótikus mérműves ablakívek láthatók, ahol az ívek közötti mezőt kék színű zománcal fedte az ötvös.

Közvetlenül a nodus alatt és fölött álló szobrokat találunk. A gótikus árkádokban és egymás alatt a szobrok személye azonos.⁸

A szobrok mögött az árkádok fala kék zománcal borított, a zománcon pedig ötágú arany csillagok találhatók. A kék zománcos csillagos háttér a kehely szétszedésekor kiemelhető. A zománc öntött hatszögalapú ezüsthasábon van. A csillagok megszakítás nélkül borítják a zománcos lapot. A csillagok 1 lapon 3 sorban — soronként 7 db — helyezkednek el, egy lapra tehát 21 csillag került. A talpkarékjok közötti gótikus fülkék tetején is ennyi csillag található hasonló elrendezésben.

A nodus hat fülkéjében szintén szobrokat találunk. Talán még arról is nevezetes a Suki kehely, hogy róla egyetlen szobor sem hiányzik, a többi — korabeli — kehelyhez képest szinte érintetlenül vészelt át a több, mint ötszáz évet.

A nodus szobrai mögött a fülkék fala díszítés nélküli.⁹

A nodus fülkeit zománcos mező választja el egymástól.

Ezzel a szobrok sora bezárult. Harminc szobor egyetlen kelyhen, hozzá harminc dúsan díszített gótikus fülke vagy árkád; nem is kevés.

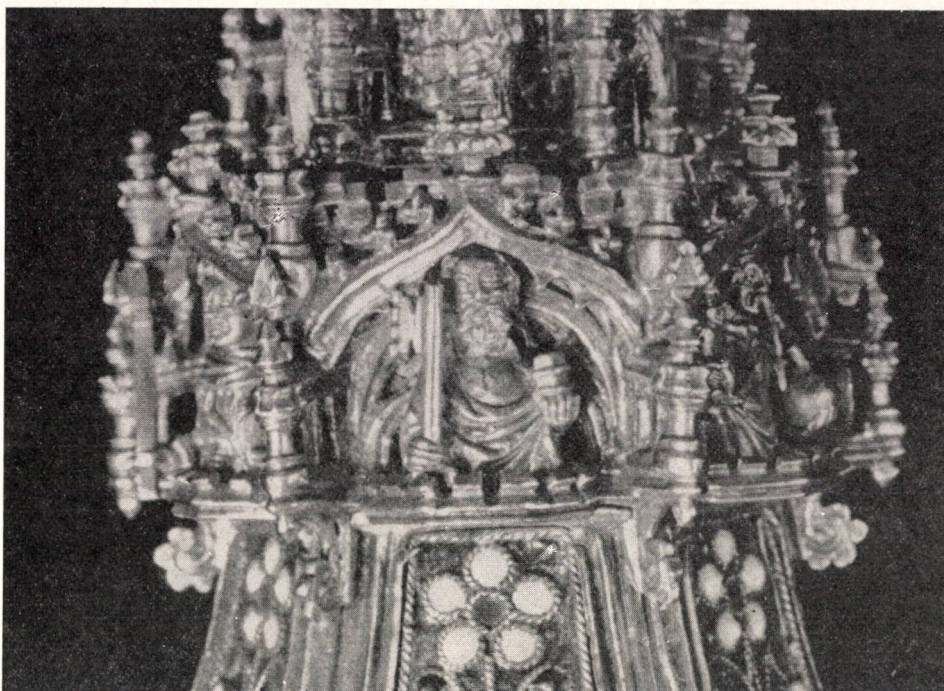
A szár fölött zománcozott kosárban nagyon mélyen ül a pohár. Körben a kosarat hat domborított és cizellált figurális díszítésű medaillon ékíti.¹⁰

A medaillonok háttére kék színű zománc. A zománc felületén megtaláljuk a csillagdíszítést.¹¹

Ezen elnagyolt leírás után részletesen is szeretném ismertetni a kehely rejtett vagy éppen feltűnő sajátosságait, melyek — megítélésem szerint — szépség, jelentőség, művészi tökély, művészi hagyaték és akár a megfetésre váró kérdések tekintetében Suki Benedek kelyhét a legszebb sodronyzománcos emlékeink közé helyezik.

Ötvények, medaillonok a Suki kelyhen

Egyetlen korabeli magyar ötvöstárgyon sem találunk olyan gazdag szobor és fülkedíszítést, mint a Suki kelyhen. A szobrok formálása, kifejezőkészsége vagy nagy ötvöstechnikai gyakorlata, az olvadt fémmel való tökéletes bännitásra, a keresztény vallás alapos ismeretére, a miniatűr méretek mellett az arkifejezés segítségével az egyéniség ábrázolni tudására vall. A közöttük jelenen a szobrok gyakran a valóságos méret többszörösei és azt



8. Péter apostol

a hatást keltik, hogy korlátlan mértékben nagyíthatók, illetve azt sejtetik, hogy nagyméretű szobrok kicsinyített másait látjuk viszont bennük.

A fülkékről közölt képeken jól felismerhetjük a szobrok valamennyi jellemzőjét. A piciny méretek mellett feltűnő a gondos formálás, a szobrok monumentalitása és az, hogy az arcokról és az alakokról leolvasható az egyéniség. A részletek aprólékos megmunkálása — a kol-dus serpenyőjében még az apró pénzdarabok is megszámlálhatók — azt bizonyítja, hogy az ötvös nem elképzelt, hanem megfigyelt alakokat mintázott és még a ruhaviselet is korhű. Az ötvös — úgy tűnik — kora jellemző embertípusait sorakoztatja élénk munkájában.

A szobrok arckifejezése, azok részleteinek ábrázolása a Suki kelyhen nem tucatmunka. Az alakok annyi mozdulatot örökítenek meg, hogy formálásukat — figyelembe véve a méret kicsinységét — kiváló művésznek kellett végeznie. Idős Szt. Jakab szobra például botjára támaszkodó fáradt öreg embert mintáz, aki már alig vonszolja magát. A XV. században az ilyen és hasonló élő példák tömege vonulhatott el az ötvös előtt, vagyis bőven volt élményanyag.

Ha a „gyermek” szobrát nézzük a talpon — aki kezében almát és „madarat” (illetve teknősbékát) tart — jólakottságtól derűs arcot látunk. Egyszóval — megítélsem szerint — a korabeli világi élet jelenségeinek gazdag választéka tárul élénk a középkori gondolkodásmód vallásos köntösében.

Érdeemes összehasonlítani stílus szempontjából az egyes árkád és fülkesorok szobrait. A talp fülkéiben a szobrok mozdulatdús, élénk taglejtésű, legtöbb esetben vaskos és mosolygós figurák. Az életöröm, alamizsnakérés és szelíd imába hajlás megformálásában is léte-szerűséget példáz a talpkarékjok között található valamennyi szobor. A köpeny ránca szépen ível redőkke, gondosan formált a hajfonat, göndör a fürt, a bajusz és a szakáll.

A talp mustrái fölött a mellszobrok tartása merev, szinte frontális, az arc kifejezésételi, mosolygós, a göndör fürtök több szobrot is díszítenek és Péter apostol bajuszt és szakállt visel. A mérműves háttér kék színű zománcsal díszített.

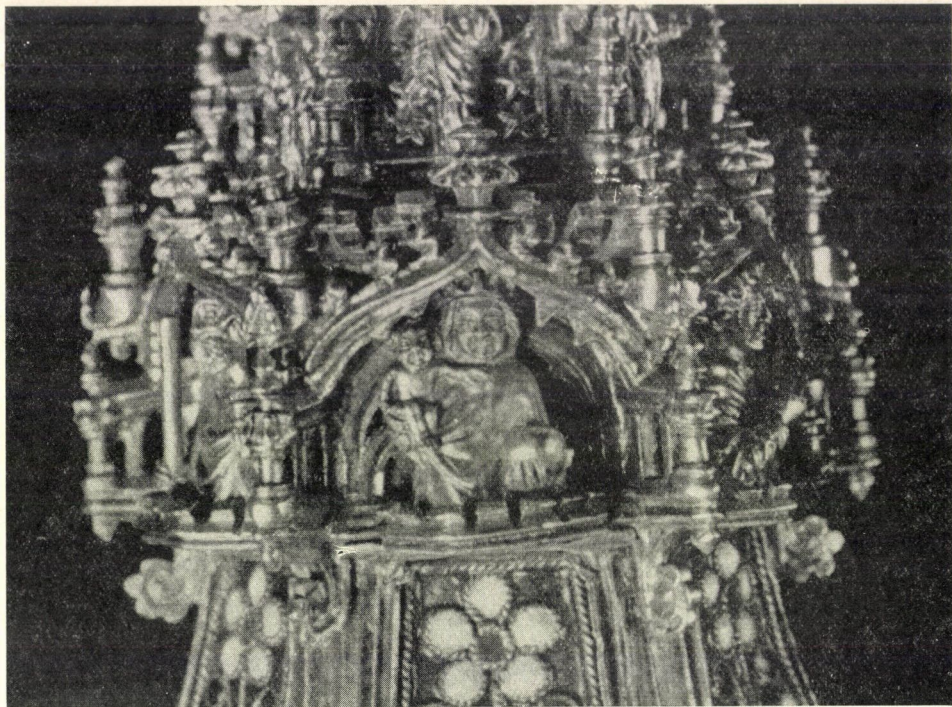
A fülkék szakállas álló szentjei kidolgozásukban az eddigiekhez hasonlítva elnagyoltabbak, mozdulatukban, tartásukban kissé merevek (vagy nagyon fáradt öreg emberek). Ruházatuk ráncvezetése is többnyire merev és függőleges redőzetű. A gótikus fülkék kiképzése is egyszerűbb, szerényebb, kevésbé tagozott.

A nodus két ülőszobrát a talpon is szinte azonos formaképzéssel találjuk meg. A „Megváltó” és „Szűz Mária” szobrai ezek. Mozdulat, testtartás, ruhaelrendezés — alba és palást — (Jézus feje mögött csak itt látható a szobroknál nimbusz) azonos a talpfülkében levőkkel, kivitelezésük azonban gondosabb.

Szűz Mária formálásában úgy vélem, hogy németes jellemzőket találhatunk — ebben a tekintetben különbözik a többi szobortól — és gondosan megformált arca — — megítélsem szerint — markáns, talán férfias. A szobor formája, testtartása hasonlít a talpfülkében látható „Boldogságos Szűzre”; ruházata azonban merevebb, arca markáns és arcéle erősen kiemelt. A szobor fején ugyanazt a koronátípust látjuk, amit a címeren.

A szobrok helye, környezete úgy különíthető el, hogy egy részüket fülkék, más részüket pedig árkádok hordozzák. A szobrokat rejtő gótikus árkádsor a nodus felett és alatt van. Az árkádsorban a szobrok személye is megegyezik. Az árkádok formájára jellemző felső részük háromkaréjos gótikus kivágású. Az árkádokat gótikus pillérek — kőfaragásra emlékeztető — faragott oszlopok sora választja el egymástól. Ezek a „faragott oszlopok” erkélyszerű kiugrások lezáró részei. Az árkádok háttére kék színű zománcsal fedett, a zománc on átgú arany csillagokkal. A csillagok a zománc alapról sok helyen lepattogtak és a konzolszerű befejezésű pillérekre és az oromzatokon sérülések nyomait fedezhetjük fel.

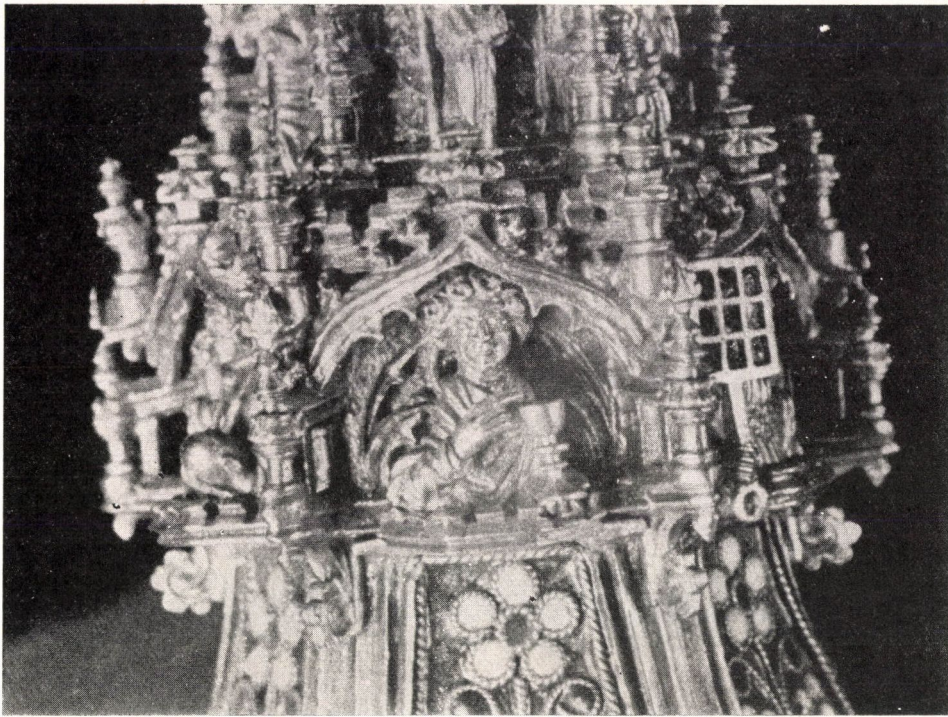
A fülkék a talpkarékjok között, a talpszár sodrony-zománcos mustrái fölött és a noduson vannak. A fülkék nyílása számárhátívű, csipkeszerű karéjokkal. A fülkék két oldalán hátrafelé emelkedő szintű „faragott pillér-sor” nyúlik előre. A háttér gótikus ablakfülke kivágással tagozott; fölül négykaréjos ablakkal. A fülkék padlóját kék színű zománc borítja csillagos díszítéssel. Ezt a zománcot találjuk a fülkék tetején is. A fülkék zománc-sok helyen lepattogott, sérült.



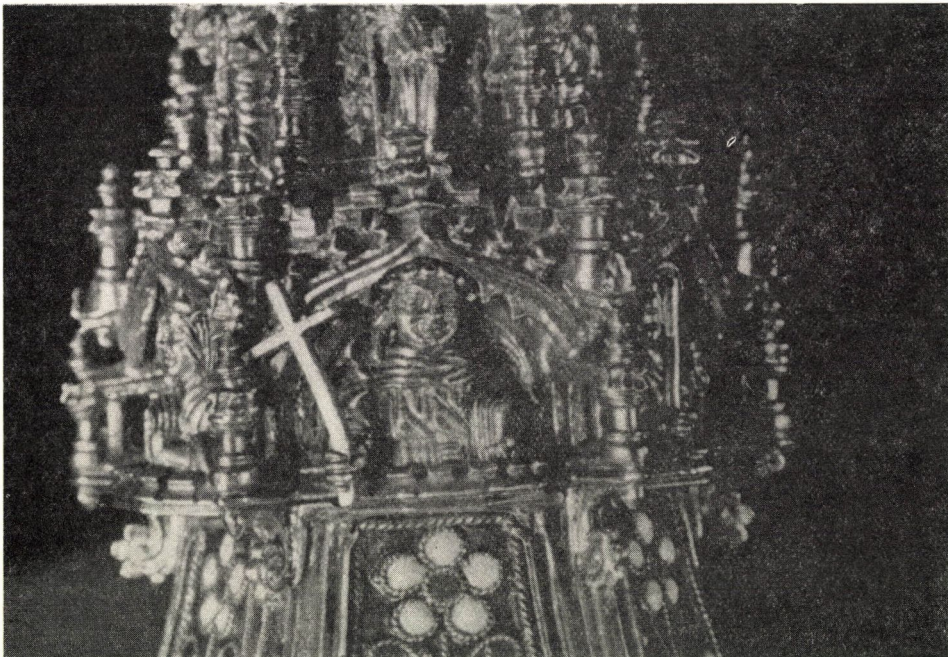
9. Mária a gyermek Jézussal



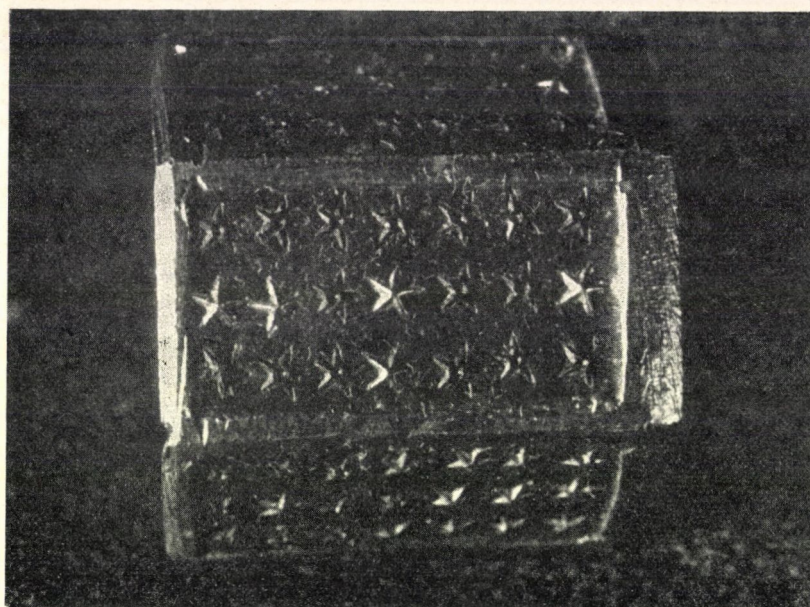
10. Lőrinc vértanú



11. János evangalista



12. Assisi Szt. Ferenc



13. Az árkádok pajon-zománcos háttere (kiemelve — oldalára döntve)

A fülkékre és árkádokra egyaránt jellemző, hogy nyílásuk alacsony és széles. A fülkéknél a magasság — szélesség arány

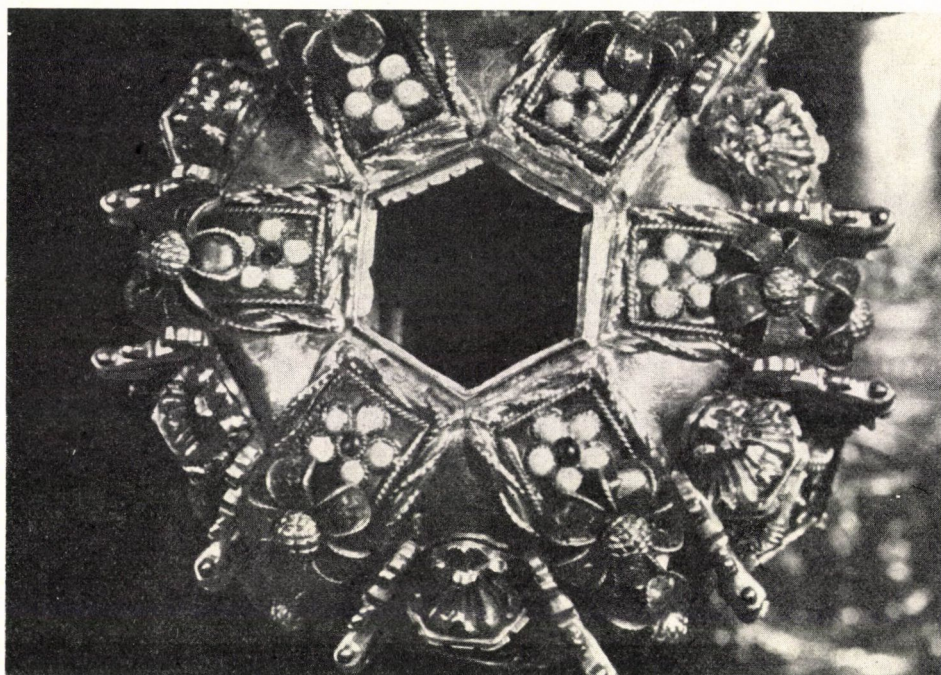
a noduson:	0,8
a száron:	0,6
a talpon:	0,7

tehát a magasság minden esetben kisebb (a nyílásnál mérve, ugyanis hátrafelé haladva a fülkék és árkádok keskenyednek), mint a szélesség, csupán az árkádoknál haladja meg a belső magasság a szélességet.

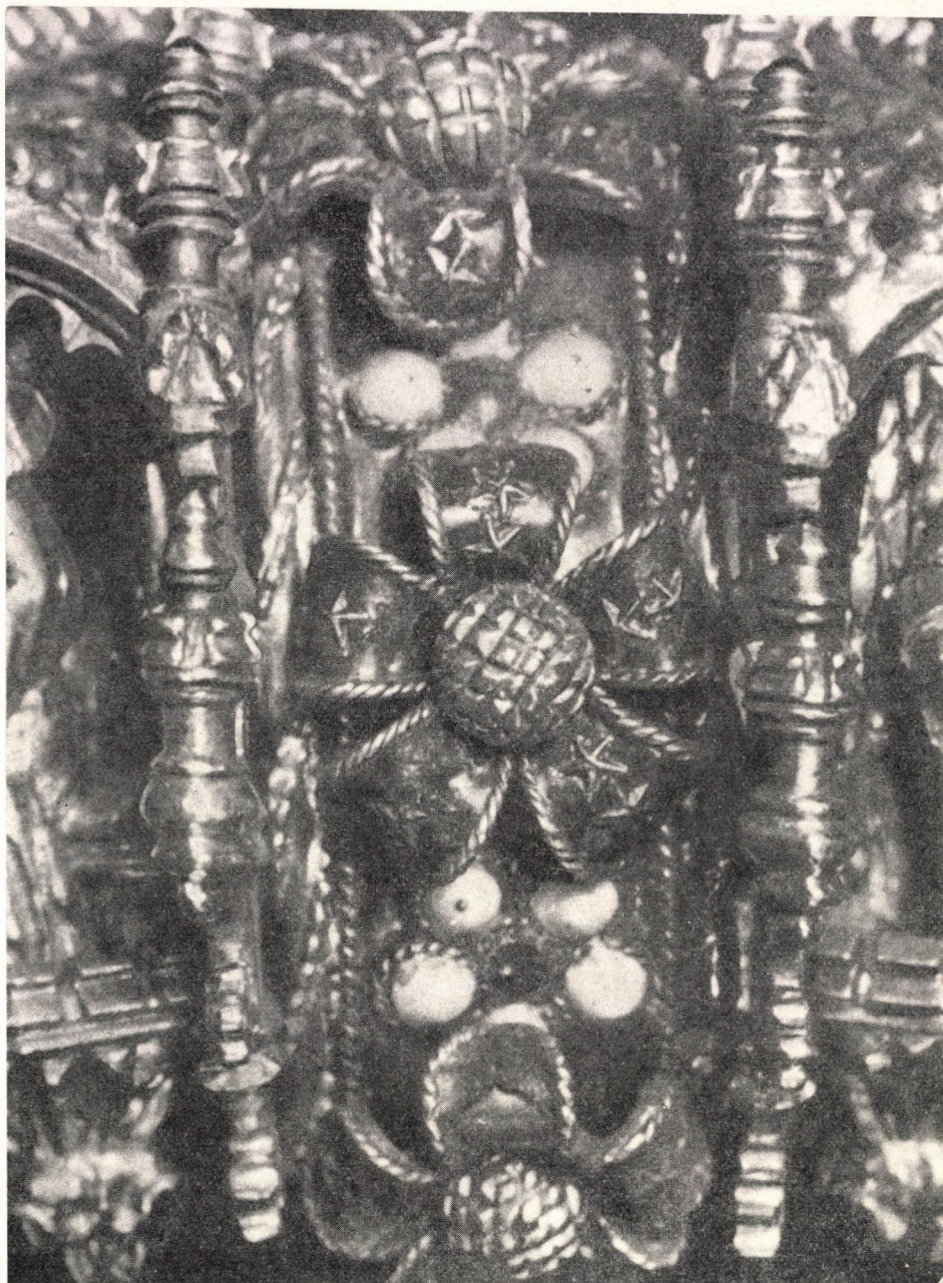
Ennél a méretarány jellemzőnél természetesen jó lenne ismerni, hogy a korabeli épületeken nem a nyílások felső részében elhelyezett szobrokat mintáztott-e az ötvös.

Az a körülmény is feltűnő, hogy a díszítő és faragott oszlopok vagy pillérek rövidek és teljes hosszúságukban körkörösén formáltak. A Suki kelyhen támpillérszerű oszlop nincs, illetve ami van az a talpkarékjok közötti házikók hátsó részében látható a szobrok mögött. A száron a fülkék mellszobrainak háttere ajtónyílás felső rész mérműves szerkezetét mutatja.

A korabeli német, olasz és spanyol úrmutatók, szentégtartók és keresztek képeit vizsgálva azt tapasztal-



14. A nódus alulnézete



tam, hogy azokon a fülkék elnyújtottabbak, csúcsívesebbek, az oszlopok és pillérek hosszúak és csak a felső részük tagozott, egyébként teljesen oszlopszerűek, hasonlóan a gótikus épületek ajtó-ablaknyílásaihoz és oszlopaihoz. A toronycsúcsként végződő oszlopvégek csak felső és külső részükön csipkézettek, tehát nem körkörösén. Egyébként ezt tapasztaltam a brassói kehely nodusánál a zágrábi páztorbot gótikus díszítéseinél és egyéb hazai ötvöstárgyaknál is. Feltételezem, hogy az épületelemmel oly gazdagon díszített Suki kehely architektonikus részei nem a képzelet születtei, hanem meglevő korabeli épületek utánzatai, vagyis az épületelemeknek az ötvöstárgy alakjához való formálásáról, idomulásáról van szó.

Amennyiben az arányossági tényezőket vesszük figyelembe, úgy rokonvonásokat fedezhetünk fel a régi budai

várkerület Üri és Országház utcai kapualjak ülőfülkéi és a kehely árkádjai, valamint fülkéi között. Tagozottság vagy díszítettség tekintetében már nem találunk ilyen hasonlóságot. A kehely feltételezett készítési helye később tárgyalásra kerülő anyagához bizonyítékként említem meg, hogy a Belvárosi Templom Erzsébet hid felőli Duna felől számlált 5. pillérében befalazott gótikus fülke látható. E fülke formája és arányai meglepően hasonlítanak a kelyhen található számárhátíves fülkékre.

Más helyen az erkélyszerű megoldások azt példázák, hogy a kelyhen nem gótikus ívek levágott felső részeinek alkalmazását látjuk. Ez az állítás legfeljebb a mellszobrok fülkéire nem vonatkozik.

A kehely kosarán hat cizellált figurális díszítésű medaillon kapott helyet. Hasonló díszítés más kelyheken is



16. Jézus szobra a noduson

előfordul — így pl. a Révai-féle kelyhen — ott azonban:

- a díszítés vésett,
- a díszítést forrasztással erősítették a tárgyra,
- nincs különálló zománcozott háttér és
- a vésett díszet fedték átlátszó zománcsal.

A Suki kelyhen ezek a díszek lemezből készültek domborítás és cizellálás segítségével úgy, hogy a medaillon anyagából a „felesleges” részt kivágták az ötvös. A munkálás gondossága, az alakok ruházata, a személyek anatómiája arra enged következtetni, hogy a szobrok és domborművek készítője azonos mester, vagy ugyanazon iskola, céh tagja lehettek.

A medaillonokat nem forrasztották a kelyh kosarához, hanem abroncsszerű csipkézett foglalat tartja a helyükön. A foglalat fűrészfogszerű recés szélét a domborítás anyagához nyomkodták. A részletképeken ez a „kötési mód” tisztán látható. A háttér a fülkék és árkádbelsőkhöz hasonlóan kék zománcsal fedték, felületükön a már hagyományos ötágú arany csillagocskákkal. Az arany csillagok a medaillonokon is a teljes körfelületet borítják, ami a képeken is jól látható, ahol a csillagok a medaillonok domborított részei alá nyúlnak és minden nyíláson látszanak.

Az ötvös zseniális kompozíciós képességét bizonyítja a medaillonok szimmetriájában tapasztalható tartalmi ellentét.

Így:

- Annuntiatio — A keresztthalál
- A királyok imádása — A Pieta
- Az isten anyja — Ecce Homo

A noduson, a kelyh szárán és a talpkarékjok fülkéiben feldolgozott történetet nem ismerjük — bár idevágó feltételezések szerint a nodus fülkéiben helyet foglaló szobrok a mennyi sereget mintázzák — mégis elképzelhető, hogy a szimmetrikus elrendezésnél az ellentétre, az első három szobor sorrendjénél pedig a történelmi egymásutániságra törekedett az ötvös. Ezek után a talp gótikus fülkéiben helyet foglaló szobrok szimmetriapáronként az Annuntiatio medaillontól elindulva:

- Meztelen gyermek — Boldogságos Szűz
- Zarándok — Megváltó
- Meztelen gyermek — Zarándok

Amennyiben azt is feltételezem, hogy a talp és nodus szobrai között ellentét lehet, úgy a talp ülőfülkéiben a földi élet elevenedik meg, mintegy a mennyország ellentétéként.¹²

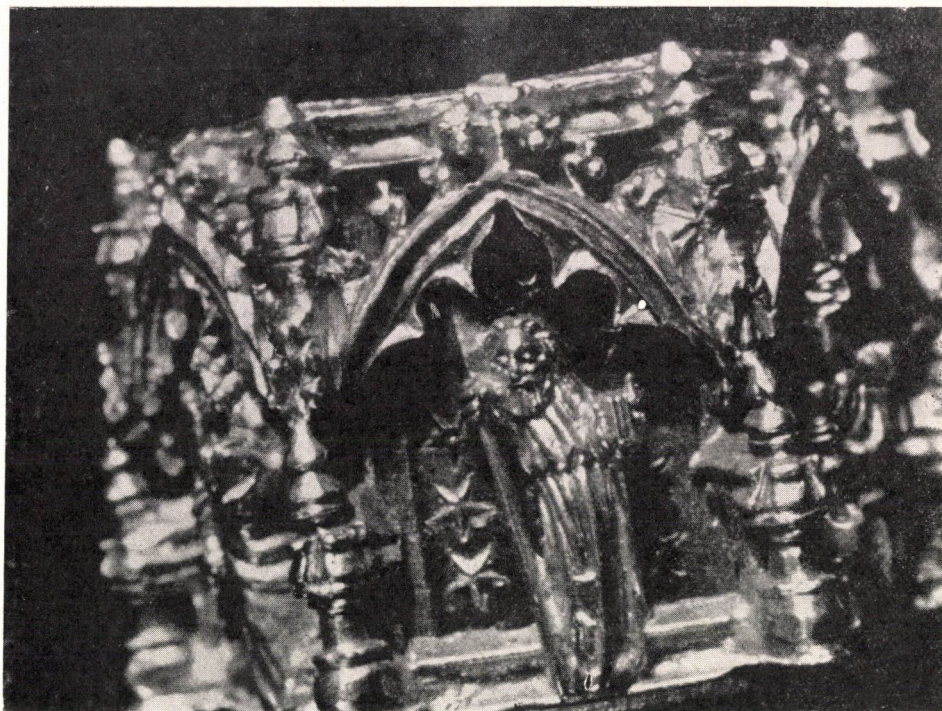
A Suki kelyh zománcozása

Suki Benedek kelyhét négy zománcozási technikával díszítették és ebben a tekintetben is elmondhatjuk, hogy a kelyh egyedülálló ötvösmunka. Az alkalmazott zománc technikák:

- sodronyos zománc
- beágyazott vagy rekesz zománc,
- pajon zománc és
- vésett aljú zománc.



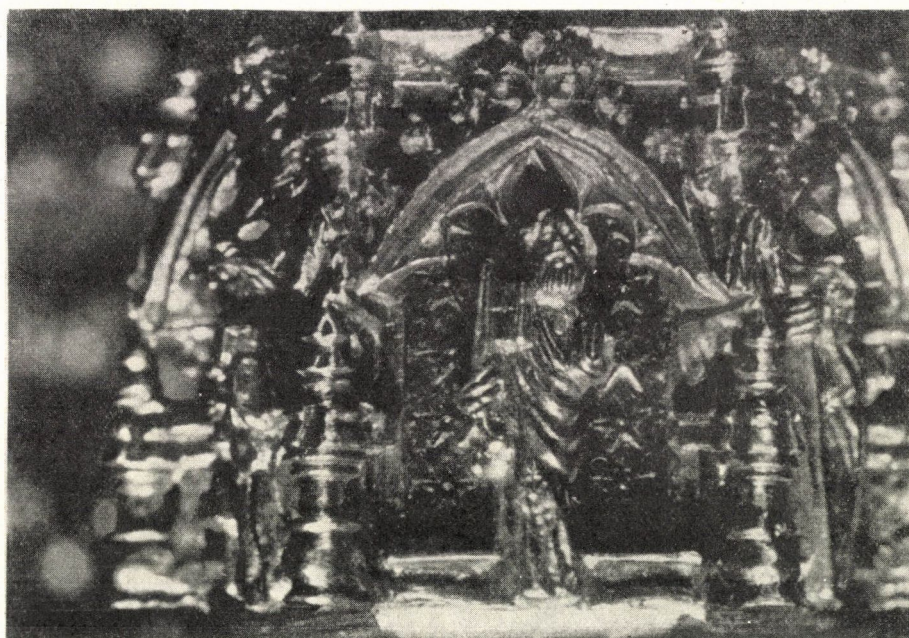
17. Szűz Mária a noduson



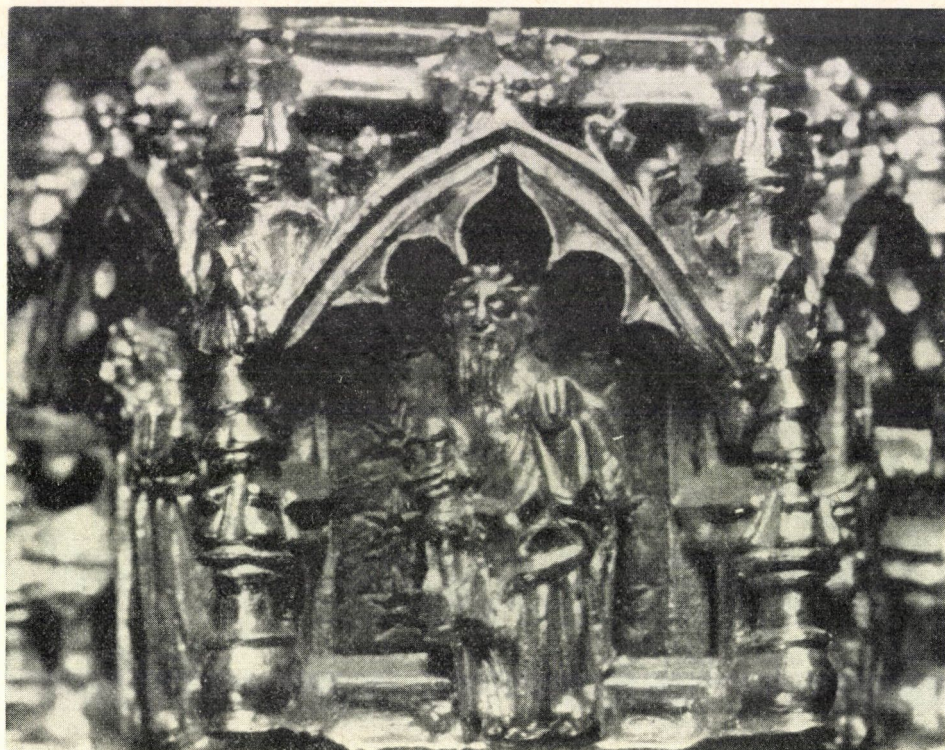
A Suki kehely sodronyzománca a legszebb emlékszenyünk közé tartozik. Sodronyzása, formakincse nemesen egyszerű, színei élénkek és szépen összeválogattak, a sodronyos zománcsal díszített mezők a legnagyobb változatosságot mutatják és mégsem keltik a túldíszítettség hatását. Alapvető zománccos felület az ívelt levélforma és a szabálytalan ötszög, ezen kívül a noduson hat ívelt csik, a kehely kosarán pedig gömbgyűrű és hat-hat háromszög, melyek oldala körív.

Az alkalmazott zománccsínnek: kék vagy zöld alap, a virágok közepe kör vagy levélforma piros zománcsal kitöltve. A szirmok fehér színűek és az alapon három, illetve öt szirmúak.

A Suki kehely sodronyzása jellemző sajátosságokat mutat. A talpon valamennyi inda központi töből vagy középkörből indul. Kettős vagy hármas sodronyvezetés azonban sehol sincs, pedig sodronyzománccos emlékeinken a sodronyzásnak többnyire csak a többszörös típusával



19. Szt. Péter a kulccsal

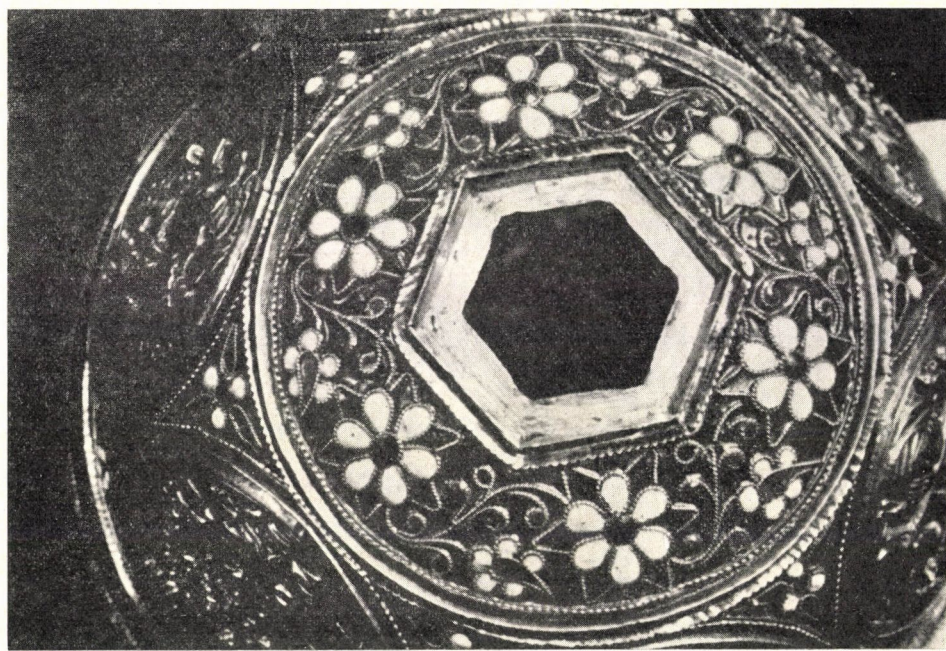


20. Szent Jakab szobra
az árkádban

találkozhatunk. Példának Széchy Dénes kelyhét említem. A tárgy valamivel későbbi eredetű, mint a Suki kehely — de gondoljunk a Győri Székesegyház kelyhére, a Bakócz-féle kehelyre, a zágoni kehelyre, Pethe László kelyhére, a marosvásárhelyi kehelyre, a Révai-féle kehelyre, a cserépfalvi kehelyre és tovább is lehetne

sorolni, mert ezekre a tárgyakra a többsoros indavezetés a jellemző. A Suki kehely tehát nemcsak zománcczíneiben, hanem sodronyzásában is egyszerű és nemesvonalú.

A Suki kelyhen a sodrony a zománcozott mezőket — a kosár kivételével — mindenütt körbefoglalja. A sodrony két erű és kétféle méretben került alkalmazásra.



21. A kehelykosár sodronyzománcozott alja
a kehelyből kiemelve

A befoglaló keretsodrony vastagabb. A Széchy Dénes kelyhen a befoglaló sodrony pl. többszörös sodratú vagyis „sodronyokból sodort sodrony”.

A sodronyzás egyszerűségét még egy sokszorosan nagyított képen mutatom be. A sodronyt általában úgy készítették, hogy az összesodort huzalpárt egyik oldalán végig kalapálták — ezzel elkeskenyítették és a sodrat is jobban kiemelkedett az élen — majd élére állítva az alap-lemezhez forrasztották rekesznek. A kalapálás a Suki kehely sodronyainál hiányzik — ez az ötszögű sodronyos mező nagyított képén jól látszik — ezért a sodrony tömege miatt is alkalmatlan a többsoros díszítés kialakítására. A többsoros indadíszítésre mégis találunk kísérletet a kehely kosarán, közvetlenül a szövegmező alatt. Itt nagyon jól megmutatkozik, hogy ez a sodrontípus több sorban alkalmatlan a díszítésre, ívelt vonalvezetésre pedig több soros szerkezetben nem használható.

A sodrat vezetése más formabeli sajátosságokat mutat a Suki kehely talpán és a talpszáron. A talpszáron merev, egyenesen lefutó virágszárakat találunk. Az oldalindák sodratai is csak közvetlenül a végükön, a színes zománc-szirom körül görbülnek el. A sodratok a csúcson levő ötszirmú és az alsó háromszirmú virágokat a legrövidebb úton érik el. Ez a merev sodrat jól aláfesti a közvetlenül fölötte található mellszobrok kissé merev tartását.

A talp mustráin a sodrat egy vagy két irányban szépen ívelt, szinte tekergőznek a növényindák. A címer két oldalán a középső indasodrat a talpszáron látottakra emlékeztet, a többi azonban már megkerüli a szirmokat. Az indaszárak lendületes vezetése összhangban van a talp gótikus fülkéiben látható szobrok mozgásával — pl. a széttárt karú gyermek vagy a zarándok — ahol a mozgás természetesebb, valóságosabb, mint a talpszár szobrainál; vagyis a talp szobrai és sodronyzása közötti összhangot ugyancsak megtaláljuk.

A kehelykosár alján látható hatszirmú stilizált virágok hatágú sodronycsillagban vannak. A virágok ilyen-féle „keretezése” a kehely más részein nem fordul elő.

A kehely valamennyi főbb szerkezeti részén találkozunk a pajon zománccal.¹³

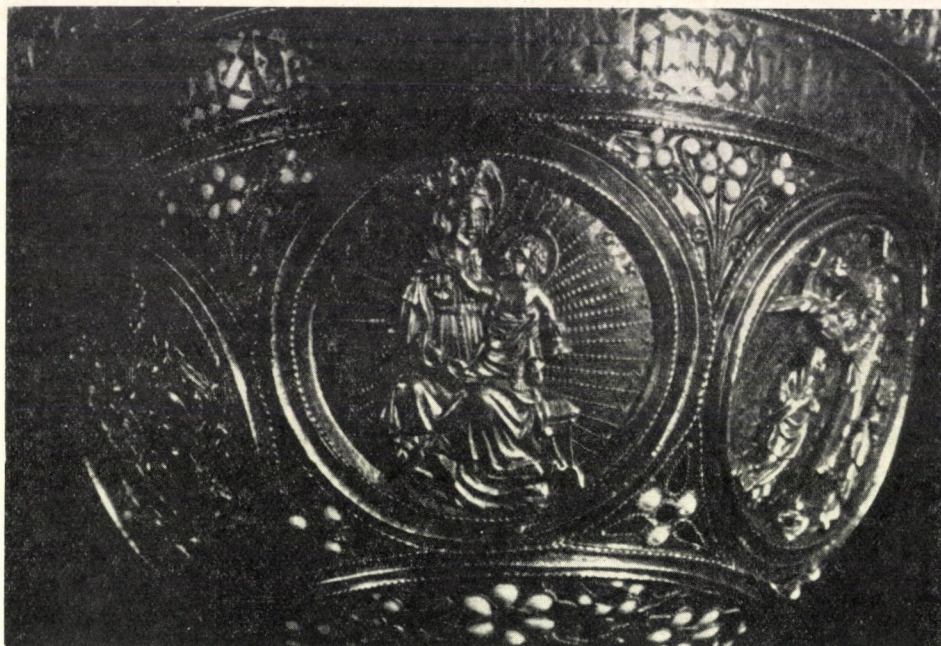
A pajon zománc színe a kelyhen a szirmok kivételével kék. A nodus pajon zománcos szirmai viola színűek



22. Annuntiatio



23. A királyok imádása



a hagyományos ötágú arany csillagdíszekkel. A kelyhen a pajon egyszerűbb változatát alkalmazta az ötvös, mert a csillagokat sehol sem borította átlátszó fedőzománccal, ezért sok csillag lepattant, csak helyüket őrizte meg a zománc alap. A károsodás jól látható a nodus felett és alatt kiképzett árkádok háttérét alkotó hasáb fényképén. A kép azt is bizonyítja, hogy a pajon zománccos alapot vagy háttérét az ötvös külön készítette el és a fedett részben takart felületeken is folyamatosan alkalmazta.

Tehát pajon zománccos díszítést találhatunk a kehely talpkaréjai között levő házikók padlóján és tetején, a noduson, a nodus alatt és felett levő árkádsor háttérében és a medaillonok háttéréként.

A mellszobrok mögött a mérőműves ajtó és ablakívek közeit az ötvös zománcozta. A zománccos részhez a szobrocskák kiemelése nélkül nem lehet hozzájutni, így azok hovatartozását nagyon nehéz pontosan megítélni. Amennyiben a háttér öntéssel készült — és ez a valószínűbb — akkor beágyazott zománccot alkalmazott az



25. A fiát sirató isten-
anya, kosár-részlet

ötvös. Ha a zománcozott részek közötti válaszfalakat az alaplemezhez forrasztással erősítették, akkor rekesz-zománcot láthatunk a szobrok mögött. A beágyazott zománc alkalmazását tartom valószínűbbnek.

A vésett aljú zománc a gótikus betűk készítésénél kapott szerepet.

A Suki kehely hasonlítása

Kísérletem, hogy formai jegyek elemzése alapján megmutassam azokat a rokonvonásokat, amelyek a kehely készítéséhez fűződő titkokat felfednék, nem sok sikerrel járt. A kapott eredmény minden esetben csak a kehely apró motívumaként jöhet számításba. Egyetlen eredményt a példák mindenkor híven tükröznek, mégpedig azt, hogy a Suki kehely előkelő helyet foglal el a korabeli gótikus ötvöstárgyak között.

Az ötvöstárgyak között alig van mihez hasonlítani a kelyhet. A kevés rokonvonásokat mutató ötvösremek között talán a Magyar Nemzeti Múzeum Kincstárában őrzött Viatikum szelence sejteti, hogy a Suki kehely készítőjétől származik.¹⁴

A szelence közepén az „Ecce Homo” medallion található, megítélésem szerint azonban ez a részlet a kehely kosarán gondosabban megmunkált kivitelben készült.

A szelence körben ugyanolyan szélén gyöngyözött sodort lemezsíkkal van körbefoglalva, mint a kehely nodusán a fülkék között a sodronyzománcos csíkok szegélye.

A szelence fedelén a domborított ábrázolást sodronyzománcos virágszirmok futják körül kettős indaszárakkal összefűzve. Az alkalmazott zománcszínek azonban többnyire a hideg színskálához tartoznak, míg a virágszirmok színe sárga. (Sárga zománcszín a Suki kelyhen nincs.)

A kelyhek között formailag mintegy a Suki kehely párja a Magyar Nemzeti Múzeum tulajdonában levő Révai kehely (Nyári Pál kelyhe). A Révai kehely formája, jellemző arányai, a nodus alakja csaknem teljesen azonos a Suki kehellyel azzal az eltéréssel, hogy szobrok elhelyezésére alkalmas fülkék csak a noduson találhatók. A nodus alatt a talpszáron erkélyek vannak. A pohár kúposabb, mint a Sukié, igaz, hogy a kosarától megfosztott Suki kehely pohara már formailag teljesen megegyezik a Révai kehely poharával. A kosáron vésett és zománcozott medaillonok találhatók. A kehely zománcszínei a hideg színsoportozáshoz tartoznak. A nodus fülkéiben zenélő angyal áll (három szobor maradt meg a kelyhen). A Suki kehely nodusán is találunk zenélő angyalokat.

A Révai kehely fülkeháttére sodronyzománcsal díszített. A virágszárak kettős vezetései sodronyok, és ez a sodronytípus található a kosáron is.

Feltevésém szerint a Révai kehely mintegy a Suki kehely utánzata és annál későbbi eredetű is. Készítése idején és helyén mindenesetre éltek még azok a technikai és elsősorban formai hagyományok és emlékek, amelyek a mester, iskola vagy céh hatását a tárgy tervezésénél és készítésénél őrizték és alkalmazták.

A Révai kehely kosara alacsonyabb, mint a Suki kehelyé és a gót minuszikulás feliratú „MÁRIA” szót a pohár anyagára vésték. Ismétlem azonban, hogy a kosarától megfosztott Suki kehely pohara nagyon is hasonlít a Révai kehely poharához, ami azt bizonyítja, hogy a különbség nem annyira a pohár, mint a kosár formálásában van. A Suki kehely kosara nemcsak magasabb, hanem öblösebb is.

Elképzelhetetlennek tartom, hogy a magyar ötvösök a XV. században egyetlen Sukié-hoz hasonló kelyhet készítették, vagy ha igen, azt minden előzmény nélkül hozták létre. Mindez azért is feltűnő lenne, mert a Suki kehely legsajátosabb jellemzője a noduson, valamint a noduson kívül elhelyezett fülke és árkáddíszítés; a nagyon is sok jellemző között. Ezek a díszítések viszont teljesen érett, kiforrott tulajdonságokat példáznak.

Ezek után vizsgáljuk meg a kehely áttört talpszélét. A folyamatos áttörés technikai szempontból azt példázza, hogy ilyen öntvényt más tárgyhöz is készítettek és azo-



26. „Ecce Homo”, kosár-részlet

kon a tárgyakon a bordázott és áttört dísz nem fedte fülke vagy házikó. Az áttörés folyamatossága jól látható a kehely-talp belsejének fényképén.

Meg kell jegyezni, hogy más gót stílusú kehelynél, úrmutatónál vagy feszületnél a talpszélén áttört díszítést nem sikerült találnom. Hasonló áttört díszítést viszont már Róbert Károly feleségének — Erzsébet királynőnek — házi oltára talpán alkalmaztak, de ott sem a talpszélén, hanem az oltár oldalán. A házi oltáron az áttört levélformák valamivel elnyújtottabbak, mint a kelyhen.

A kehely talpszélének áttörése — bár szabályos és nagyon szép — néhány helyen elnagyolt. Ez a jellemző is azt bizonyítja, hogy az ilyen díszítés az 1400-as években tömegesen előfordulhatott az ötvöstárgyakon.

A talpon a szövegmező felett szintén áttört díszítés kapott helyet. Itt hullámvonallal vezetett szőlőinda, rajta visszahajló levél és szőlőfürt látható.

A hullámvonallal való díszítés nagy gyakorisággal fordul elő pl. a szépassági bronzból öntött keresztelő kutakon. Így a Ruszkinban megmaradt, 1427-ben készített, vagy a mánhárdi 1483-ban öntött medencén. Ez utóbbinál a szőlőfüzér díszítés a talpon több sorban, a medencén pedig XIV. századi ékítő bélyegek között egy sorban található. Ugyanakkor azt is vegyük figyelembe, hogy a keresztelő medencék indadíszei soha sem áttörések, hanem kidomborodó fonatok. A keresztelő medencékénél a durva kidolgozás, a vastag öntött fal miatt az áttörés nem is valószínűsíthető meg.

Szőlőfonatos díszítést budai zöldmázás kályhacsempén is találtam. Ezek a kályhacsempék a budavári ásatásoknál kerültek elő. A díszítés a kályhacsempéken is domborműként jelentkezik, ezt a körülményt azonban



27. Gótikus kályhacsempe a budavári ásatásokból

magyarázza a csempe anyaga és rendeltetése, ami nem tűri az áttört formát az apró részletekben.

A kályhacsempénél maradván meglepő hasonlatosság vehető észre egyes budavári zöld vagy sárgamázos csempék fülkeformája és a kehely fülkéi között. Mintha azonos környezet sugallta volna a formálás arányait, a szer-

kesztést. Érdekes, hogy más ötvöstárgyakon sehol sem fordul elő ez a formálási arány. A jelenség könnyen magyarázható, ha feltételezzük, hogy a csempék is és a kehely is Budán készültek, vagy azonos iskola, illetve iskolakör hatására formálták, alakították a fülketípust.

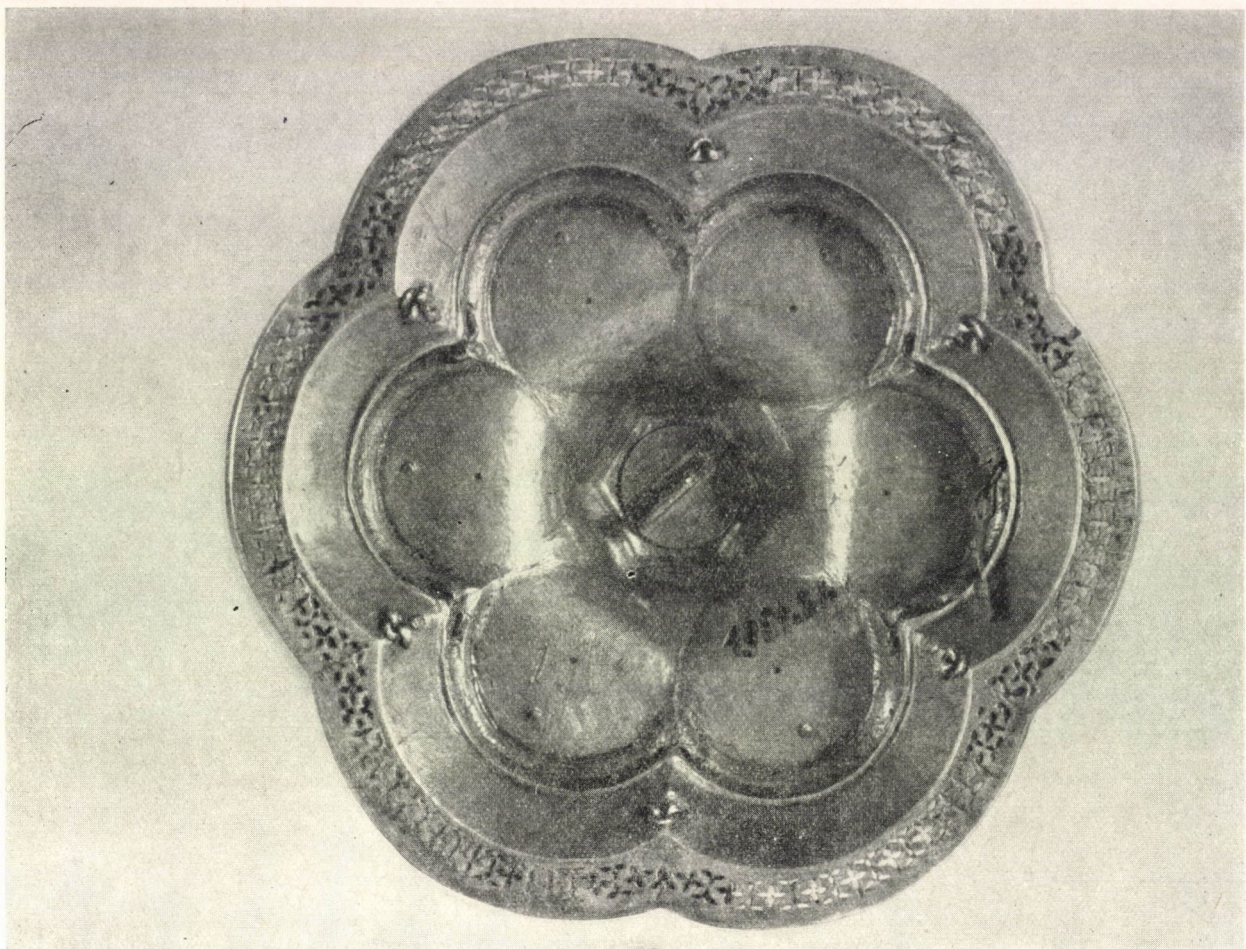


28. Gótikus kályhacsempe a budavári ásításokból

A gótikus fülkévé formált kályhacsempe fényképén szinte valamennyi kehelyfülke tulajdonságot megtalálunk. Így pl. a számárhátívű gótikus fülke magasság—szélesség aránya 0,66. A kivágás háromkaréjos, ami talán a csempe anyag tulajdonságával, törékenységeivel magyarázható.

A mérműves gótikus szerkezet a kelyhen a fülkék háttérében jelentkezik, a csempéknél a fülkék felett szinte azonos típusban négykaréjos rozetta ablakokkal látható. A fülkék felső részének formája is azonos.

Sok középkori gótikus ötvöstárgyat díszítettek szoborral, illetve gótikus fülkével, az eddigiek során



29. A talp belülről

azonban — a Suki kehely kivételével — csak olyan kehellyel találkoztam, melyeknél szobor vagy fülkedíszítés egyedül a noduszon fordul elő. Ilyen kehely pl. a brassói kehely, a Nemzeti Múzeum két kelyhe, a nyitrai kehely, az úrvölgyi kehely és a tarnovi kehely. E kelyhek nodusza azonban lényegesen különbözik a Sukiétól, azok magas hatszögalapú hasábokra vagy inkább tornyokra emlékeztetnek. Mindez azt jelenti, hogy az említett tárgyak készítői nem tudtak elszakadni az átvett építőelem eredeti rendeltetésétől, nem tudták azt a kehely sajátosságaihoz formálni, vagyis úgy alkalmazták, ahogyan az épületen látták.

A Suki kehely titkai

A kehely készítettője és készítője személyével kapcsolatos kérdéseket, a feltételezett gyártási hely lehetőségeit, valamint a kehely eddig fel nem fedezett és többnyire megfejtésre váró szöveges feliratainak a rejtélyét is szeretném ismertetni. A felvetett kérdésekre választ első sorban a kehely adhat.

Suki Benedek mint készítettő személye mellett két bizonyítékot is tudunk.

1. A kehely talpán a Suki Benedeknek ítélt címer.
2. A kehely kosarán a megfejtett szöveg.

Mit mondanak ezek a bizonyítékok? Az adományozás tényét és az adományozó személyét.

A két bizonyító részlet jellege olyan, hogy ellentmondásra nem ad sok lehetőséget, néhány megfigyeléssel azonban — ha nem is tudom megcáfolni Suki

Benedek adományozását — további kutatásnak szeretnék alapot adni a kehely eredetének teljesebb és meggyőzőbb tisztázásához, bizonyításához.

Az első aggályom a címernél adódott. A címer zöld alapú sodronyzománcos mustra helyén van. Ezt az egyetlen levélformát nem keretezi sodrony a kelyhen. A sodronykeret hiánya — szerintem — érthetetlen és nehezen magyarázható. A sodronykeret pl. Széchy Dénes kelyhe címere körül is megtalálható. Először úgy gondoltam, hogy talán azért hiányzik a címer körül a sodrony, mert a címert és a címer körüli zománcos mezőt pajon zománccal borította az ötvös. Ez a körülmény azonban nem lehet magyarázat a sodrony hiányára, mert a nodus viola színű pajon zománcos virágszirmait pl. sodrony keretezi. A zománcos díszítésű mezőnek tehát a sodronykeret a jellemzője, feltéve, ha más kerettípus tartozik a tárgy részhez, mint pl. a medaillonok esetében. Azt a körülményt is számításba vettem, hogy a címert befoglaló keretlemez felső része kissé sérült. A mustrát rögzítő szegecs csak ezen az egyetlen zománclapon van durván megsértve. Másrészt a kehelynek ezen a részén jelentkezik a pajon zománc a harmadik és negyedik színnel; kék és viola után zöld — ami a mustra sodronyzománcos mezejének színosztása miatt következik — a címerformában pedig kivehetetlen tarka színtartalmú piszkos sötétszürke.

Honnan kerül ide ez a zománcszín, vagy elképzelhető-e, hogy a színes képeken is megítélhető gyönyörű zománcszínek alkalmazása után ilyen kis területen — akár a megrendelő főúr erőszakos követelésére is — ilyen színtartalmat alkalmaz az ötvös?

Egyébként a címer megformálását és kidolgozását, — szeretném kihangsúlyozni, hogy csak technikai szempontból — a korona kivételével gyenge munkának tartom. A korona azért nem az, mert hagyományos eleme a kehelynek — ugyanezt a koronatípust találjuk pl. a noduson az imádkozó Szűz Mária szobra fején —, ezért megtörténhetett a másolása.

A Suki család címerét 1686-ból ismerjük. Az ismert címer Suki Pálé. Ezen a címeren futó farkas szájában bárányt visz. A kehelyen látható farkas szájában ugyan nincs bárány és a farkas nem is fut — inkább a budai ásatásoknál talált és a XII. században készült kézműs bronzedény fejrészeire hasonlít — megtalálható a Vár-múzeumban —, Suki címerének mégis elfogadhatjuk, ám az nagyon is kétségsbe vonható, hogy az a kehely készítő ötvös munkája.

A magyar ötvösművészeti emlékeket és ötvöstechnikákat jól ismerő élő ötvösművészeink — Dömötör László, Tótfalusi László — állítják, hogy a címer kehelyen található kivitelezése, megformálása nem származhat a kehely készítő ötvösművéstől, mert azt minden donátori erőszak ellenére sem így, vagy ilyen technikával formálja meg. Valószínűnek tartják, hogy más tárgyról tetette át Suki Benedek erre kehelyre családi címerét.

Ezt a feltételezés látszik bizonyítani a (címer) jobb-oldali keretlemezén olvasható 1327-es évszám is.

Az öt sodronyzománcos levélformájú mustra szimmetrikus elhelyezése hangsúlyossá teszi a címet. A címer két oldalán középen egyenes indájú mustra van. A második mustra mindkét oldalon „S” ívelésű középsodronyos, míg a címerrel szemközt olyan mustra kapott helyet, amelynél az indák középről indulnak. A mustrák elhelyezése tehát szimmetrikusan igazodik a címerhez, a legnagyobb hangsúly azonban címeren van.

Ez a hely tehát a címernek lett szánva, mégis furcsának tartom, hogy a talpra írt középkori latin nyelvű ének szövegkezdeté látszólag nem igazodik a címerhez. A talpmező szövege ugyanis három mustrával a címeres rész előtt kezdődik. A kehely kosarára írt szöveg és a címer helyzete között már könnyebben felfedezhető az összefüggés, ugyanis a címer jobb oldala fölött kezdődik az adományozást megörökítő szöveg. (A „Kereszthalált” megörökítő medaillon jobb oldalán.) Viszont nem találunk összefüggést a medaillonok történeti eseménysorrendje és a felette levő szövegrendezés között. Az látszik ugyanis logikusnak, hogy a kosár szövegének kezdete az „Annuntiatio” medaillon fölött legyen.

Alaposabb vizsgálat után a kehely díszítései és szövegkezdetei között olyan összefüggéseket találtam, hogy:

1. A kosárra írt szöveg kezdete a címer jobb oldala fölé került, közöttük tehát elrendezésben is szoros összefüggés van.

2. A talpra írt ének a címerrel pontosan szemközt mustra bal oldalán kezdődik, így a címer mintegy a szöveg közepére került.

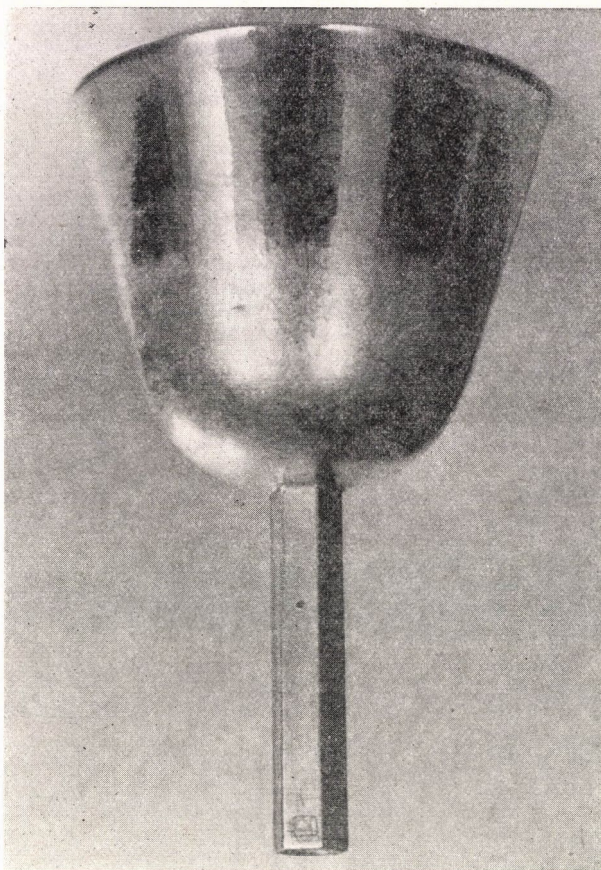
3. Sem a talpra sem a kosárra írt szöveg elrendezése nem igazodik a kosár medaillonjain feldolgozott történet-sorhoz.

Vagyis található összefüggés a címer helye és a két szöveg elrendezése között, a medaillonok ismert történeti sorrendje azonban elrendezésében nem igazodik a szövegekhez.

Ezek után áttérek a kehely felső része sajátosságainak bemutatására. Arra is felhívom azonban a figyelmet, hogy a kosáron elhelyezett medaillonok csak úgy érvényesülnek — látszanak jól —, ha a kosár sodronyzománcos dísz elhelyezésével megemeli az ötvös a medaillonok magasságát. Így feljebb kerülnek a domborított fémen ábrázolt újszövetségi történetek, és a rálátás kedvező lesz. A medaillonok ugyanakkor feljebb tolják a szövegmezőt és a pártarészt, ezzel a magas kosárra is magyarázatot kapunk.

Az indok tehát logikus, mégsem fogadható el minden szempontból. Ugyanis:

1. Miért nem törekedett az ötvös az árkádokat és a fülkéket is úgy formálni, hogy a szobrokra jó legyen a rálátás? Közelfényképezéskor még az objektív sem látta



30. A kehely pohara kiemelve

egy helyről a szobor minden részét, vagyis a fülkéék és árkádok elrejtik, nagyrészt takarják a szobrokat.

2. A szöveget a pohárra is véshette volna az ötvös. (Nem ismerek olyan sodronyzománcos kehelyt, amelynél a pártarész alatt hasonló elrendezésű szövegsort találnánk.)

Ebben az esetben a kosár alacsonyabb marad. (Igaz — a mostani formája eredetibb és szebb.)

A kosár alakjára és méretére a magyarázatot talán éppen ez utóbbi lehetőség boncolásával kapjuk meg. A kehely poharát ugyanis, ha kiemeljük a kosárból a pártadísszel fedett részén hajdani felirat lecsiszolt, elmosódott és futtatott aranyozással eltüntetett nyomait találjuk. Ezen a pohárreszen körben az ezüst hártavékony, ezért betű vésésekor kilyukadna a lemez. Talán éppen a pohár rohamos vékonyodása miatt nem lehetett tökéletesen eltüntetni az eredeti felirat nyomait.

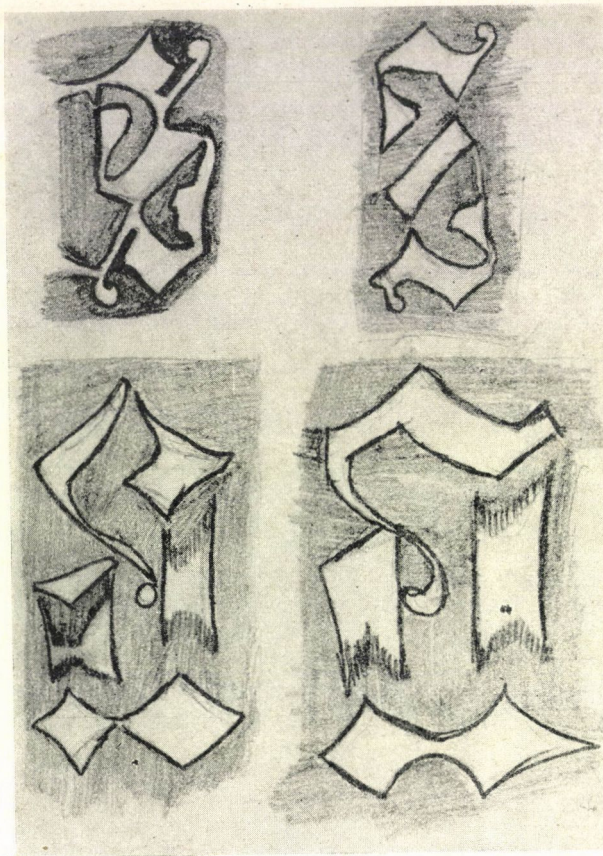
Amennyiben ez az észrevétel igaz, úgy a kehely történetének ismeretében gyarapodtunk, mert:

1. Eredetileg a kehely poharára véste az ötvös a szöveget — nem tudtam megállapítani, hogy milyen szöveg volt a pohárra vésve — ebben a formájában viszont a kosár alacsonyabb volt a mostaninál.

2. A jelenlegi kosár az adományozás tényét feltüntető szöveggel később — esetleg az adományozás után — készült és azért választottak magas kosarat hogy:

- a régi szöveget fedje;
- a meggyengült poharat tartsa és
- az új szövegnek helye legyen.

Elfogadhatjuk-e az eddigi feltételezéseket? Véleményem szerint a tárgyon látható — és a fényképen is ellenőrizhető — nyomok más lehetőséget nem nagyon nyújtanak.



31. S és A betűk a kosáron

A magam részéről az eddigi feltételezésekben kételkedtem és további bizonyítékok után kutatva megkísértem összehasonlítani a talpra és a pohárra írt szöveg betűformáit. Úgy találtam, hogy az egyszerűbb szerkezetű betűk megegyező formát mutatnak, míg az alakosabb és ezért nehezebben formálható betűk alakítása — vésése — és formája között jelentős eltérés van. Itt az „s” és „a” betűk közötti különbséget mutatom be bizonyítékként — rajzon.

Különbséget láthatunk az „I” formájú helykitöltő díszeknél is. Míg a talpkaréjon nagy belsővel és a belsőben stilizált lilómmal találkozunk, a kehelykosáron e

jel karcsú típusa fordul elő, ahol a vésett belső éppen csak megmaradt. A talpkaréjon a helykitöltő dísz alul-fölül visszahajló végét több esetben is akantusz levélformára véste az ötvös, míg a kosáron sehol. Természetesen azt a lehetőséget vagy tényt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a kosár betűi sűrűbbek és nyújtottabbak, a vésnők zsúfolni kénytelen a betűket, a hosszú szöveg alig fér el a mezőben. A talpon ezzel a zsúfoltsággal nem találkozunk. Ez a körülmény feltételezésem ellen és mellett is szól. Hosszú a szöveg, ezért nyújtottabbak a betűk a kosáron és egyszerűbb a választó dísz is. Nem egyforma a betűk sűrűsége a talpon és a kosáron, mert nem egyszerre készült a két szövegmező. (A szövegben rövidítések vannak, feltételezem, hogy a rövidítéseknél más változatot is alkalmazhattak volna.)

Mindenesetre a két szöveg vésése között legfeljebb néhány év, legfeljebb évtized lehet.

Azt a lehetőséget is fontolóra vettem, hogy a szövegmezőt esetleg betoldották a kosárba. Ez a technikai megoldás azonban nem került alkalmazásra, mert a kosár egyetlen lemezről készült — vagyis betoldás nincs.

Az eddigiekben tehát a címer, a feliratok, a kosárforma és méret, valamint a poháron talált betűmaradványok elemzésekor arra a következtetésre jutottam, hogy

1. a kehelyt vagy korábban készült tárgyból alakította át Suki Benedek, illetve készítette az ötvös, vagy
2. a kehelyt nem alakították át, csak új kosarat készítettek hozzá.

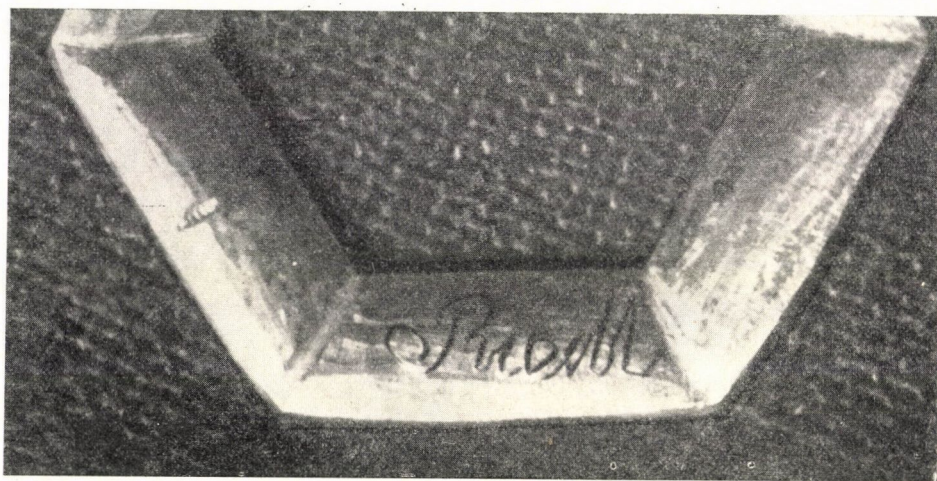
Most pedig néhány olyan körülményre szeretném felhívni a szakemberek és az érdeklődő közönség figyelmét, melyeket eddig még nem vettek észre a tárgyon. Elsősorban a kehely belső és külső részein található és nehezen olvasható írásokat említem meg. Ezek az írások vagy jelek ugyanis a kehely történetét és a középkori magyar ötvösművészet emlékeit gazdagíthatják, több kérdésben pedig nyomravezetők is lehetnek.

A legfeltűnőbb és jól olvasható bejegyzés a kehely szétszedésekor a talpszár fölötti erkélysor kiemelt ezüst fedőlemezén láthatjuk. A karcolt név jól olvasható: „Rio M”

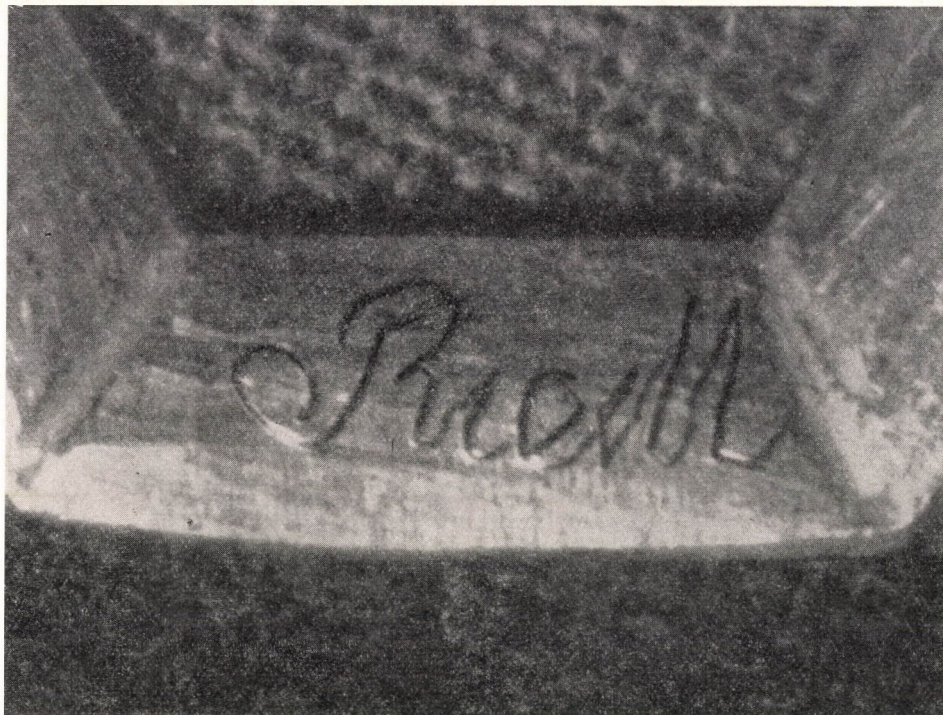
Az írás rutinos. Az „M” valószínű Magister-t vagy Mestert jelent.

A név alatt halványan és a fényképen is rosszul megítélhető jelek nyomai látszanak a lecsiszolt vagy lekaptart fémen. A jelek formája:

„B&P&X”



32. Részlet



E jelek előtt és után még elmosódottabb karcolás vagy írás látszik, de azok formáját már nem tudtam biztosan megítélni.

Az „R” betű kezdeténél — keresztbefordítva a szöveget — halványan „BUDA” olvasható.

„BUDA”

A lemez más részein is jelek és betűk nyomait véltem felismerni és mintha az olvasható név régebbi — lekopott vagy levakart — írásokra települne.

Feltűnő jelzést találtam a címeres talpmezőtől kettővel jobbra levő sodronyzománcos mustra alatt a talp belső részén. Erről a jelről Czobor Béla — a már említett leírásban — úgy emlékezik meg, hogy „a talpbelsőbe vésett r-es számjegy valószínű a tárgy leltári számát jelenti; azt, hogy a kehely az r-es kincses ládához tartozik”.

A jel mellett látható alapos kaparást Czobor Béla nem fedezte fel, ami érthető, hiszen felülről világítva nagyon csillog az ezüst.

A feltételezett számjegy — szerintem — nem biztos, hogy számjegy. A székely rovásírás nikolsburgi ÁBÉCÉ-je szerint ugyanis ez a jel a ligatúrák között szerepel és „ak”-nak (ac) kell olvasni. Figyelembe kell ugyanis venni azt, hogy a jel alsó része visszafordul — ugyanúgy ahogyan a ligatúrában¹⁵.

Megvallom a ligatúra alkalmazására nem találok magyarázatot.

A jeltől jobbra a fémfelületet vésővel durván felszántották. A vakarás két irányú. A jel irányával párhuzamosan kapartak, de ettől az iránytól hegyes szög alatt keresztben is szántották a fémét.

A kehely más részén ilyen durva beavatkozást nem találtam. A nagyított fényképen alaposabban megvizs-

gáltam ezt a helyet — a tárgyon a csillogástól csak rosszul lehet látni ezt a részt —, ahol a vakarás alatt mélyebb vésések, pontok és az egész érintett felületen jelek vagy betűk maradványait sejteti a kép. Állítom, hogy a durva vésés nem öncélú, hanem valamit el akartak tüntetni a tárgyról. Olyan szöveget vagy jelet semmisítettek itt meg, amely a tárgy eredetével, tulajdonosával vagy készítőjével kapcsolatos adatot tartalmazhatott.

A vakarás a kép jobb oldalán látható nyílra tart. A nyíl jelentése is ismeretlen. A beavatkozás egyébként teljesen szakszerűtlen, durva — talán rosszindulatú is — sem a tárgy készítőjétől, sem más ötvöstől nem származhat. Ugyancsak ennek a képnek — illetve talpkarékjának — a bal oldalán kis területen keresztirányú karcolások, vésésnyomok láthatók. Négy jelet elég jól felismertem. Ezek:

? Y B X A ... ?

A jelek összeolvasását is megkíséréltem és meglepően értelmes szöveget kaptam — tehát nem valószínű, hogy az csak a véletlen játéka. A szöveg:

... egh ... eh ... m ... eth ...

Összeolvasva ... engemet ...

Mindez azt is feltételezi, hogy székely magyar rovásírással írt szöveg van a tárgyon.

Az említett rovásírási szöveg eleje és vége nem befejezett, nem lezárt. Az első betű előtt a rovásírás „SZ” jele, majd a szöveg után felismerhetetlen vésésnyomok vannak.

Nem találok magyarázatot a szúrkálási nyomokra. A feltételezett számjegy fejénél kezdődik az egyik pontsor — 6 pont — és olyan, mintha a szerszám vésés közben kiugrott volna a fémből és ez okozta a szúráásokat.

A talpbelsőn azonban másik pontsor is található — a jel aljától indul és 13 pont olvasható meg — és ez a pontsor kissé elkanyarodik az előző sorhoz.

Számjegy vagy rovás, pontsorok, durván összekapart felület a kaparás alatt recézett részek, vonal vagy jel-töredékek tűnnek elő, más helyen pedig nyíljelzés és székely — magyar rovásírásra emlékeztető jelek; e talpkaraj belső részének rejtélye.

Feltételezem, hogy a csavar eredeti, amire elsősorban készítési módja utal. A menetes rész ugyanis úgy készült, hogy ezüsthuzalt szorosan rúdra csavartak, majd a huzalt összeforrasztották. Az anyamenet is hasonló módon készült, csak a huzalt a már kész menetes orsóra csévélték. A csavar szárnyán nagyon sok jel látható, a jelek és karcolások szerintem nemcsak véletlen hatások, sérülések vagy a durva megmunkálás emlékei, hanem azok között a tárgy története kutatásánál felhasználható részletek is találhatók. A jelölések értelmét nem tudtam megfejteni. A legjellemzőbb karcolt jelöléseket megkíséreltem lerajzolni és az itt közölt vonalakat kaptam:

A kehely külső részének vizsgálatakor azt tapasztaltam, hogy valamennyi mustrán köröskörül a fémkereken és a medaillonok tartó lemezgyűrűjén — gyakran több sorban — szöveg van. A képeken jobban megfigyelhető ez az írás, mint a tárgyon — bár a képek alapján vizsgálva a tárgyon is felfedezhetők ezek az írások — mert a nagyobb méret mellett a csillogás sem zavar olyan mértékben.

Néhány olyan mustraszálen, amelyen jobban kibetűzhető vagy felismerhető az írás, az olvasásnál meglepődve tapasztaltam, hogy magyar nyelvű szövegtöredékeket kapok. Úgy vélem, hogy az eddigi eredményt a betűk nehéz felismerése mellett kora, a régies írásmód és nyelvezet felületes ismerete is befolyásolta, ezért a későbbiekben az olvasás eredményét pontosabbá tehetjük, illetve módosítani is kell. Határozottan az „EGEK” betűi- és a medaillon szélén az 1456-os évszámról állíthatom, hogy helyesen ismertem fel. A többi szövegrészről pótolni, variálni és valószínűsíteni kellett.

Mindezek után jogosan hangzik el a kérdés, hogy „ki mikor, mivel és miért írt a kehelyre?”

Az a válasz lenne a legőszintébb, hogy nem tudom. Egyetlen körülményt azonban nem szabad elhallgatnom; mégpedig azt, hogy a tárgy olyan részén is láthatók jelek vagy írástöredékek, ahová azt csak készítés közben lehetett elhelyezni. Így a sodronyzománc alatt és a fülkék belsejének mérműves keretein, gerendáin találtam apró jeleket.

Megkíséreltem bemutatni a zománc alatti jelzéseket, illetve a fülkékben felfedezett jeleket. Az egyik talpszár fölötti mustrán a zománc alatt látszik a megfejtésre váró jelek sokasága. Ezt a jelenséget a színes felvevőanyag hozta ki jól és a színes képen ezek a vonalak sötét-kéknek jelentkeznek világoskék mezőben. A sötétebb színeződés okát e vonalak helyén azzal tudom magyarázni, hogy a zománc alatt vésték vagy cizelláló szerszámmal besüllyesztették e vonalakat a fémlemezbe és a zománc ezeken a helyeken — a mélyedések miatt — vastagabb és ez okozza a sötétebb színt, amit a színes felvevőanyag — a makrofényképezési eljárás miatt is — a szemünk-nél jobban észrevesz.

Az „Imádkozó Mária” alatti mustrát oldalt fordítva a részletképen elég jól olvashatóan felirat látható.

Ugyancsak az Imádkozó Mária-szobor helyénél — a fülke hátsó gerendáján a

„MÁRIA”

feliratot olvasom.

Az első zománcos mustra szélén világosan látható jelzések követik egymást. Közöttük ismerős formájú is van. Így pl.

E betű után ismeretlen jelzések következnek.

Több helyen előforduló jelzés is van e sorban:

A jelek olyan szépen formáltak, hogy keletkezésük itt sem lehet véletlen műve. Ahhoz sem férhet kétség, hogy a zománc alatti jelek vagy betűk egyidősek a kehellyel. A külső fémrészekben vagy a kehely belsejében látható írás már későbbi eredetű is lehet, a roncsolás-szerű durva sérülések és kaparások pedig feltétlenül későbbi eredetűek.

Az árnyékhátas a kehely sok részén azt mutatja, hogy a szöveget a fémbe karcolták. Hosszú idő alatt azután a számtalan tisztogatás és a porosodás halványította a jelöléseket és sok helyen valószínű el is törölte. A betűk kutatása szándékával pedig a tárgyhöz nyúlni veszélyes, mert pl. az

„EGEK”

felirat látszatra olyan, mintha tintával írták volna a fémre és a tinta időközben kihalványodott. Más helyeken viszont — pl. az 1456-os évszám — karcolás lehet a számjegy, mert a fém bemélyed a számjegyek helyén. Azonosításkor az 1456-os évszámot a tárgyon is megtaláltam. Nagyítóval nézve a kelyhen az évszám előtt a „kereszt-halál” medaillon bal oldalán a belső keretlemezén

„ISTEN FIA JESSUS”

szöveget véltem felismerni. Az évszám kivételével igen rosszul látszik e hely és a számok előtt a

„BSAK”

betűk halvány vonalai láthatók.

Mustraszéleken más szövegrészeket is bemutatok. Ezek között elfogadhatóan olvasható:

..., „ISTENED VRADAT”...

máshol:

..., „IESSUS ISRAEL KIRÁL”...

majd:

....., 1437 ÉVB"...

vagy a már említett

....., EGEK"...

A címeres paizs jobb oldalán

....., 1327"...

számot láthatjuk erős nagyítás mellett. A szám látszólag tintával íródott.

Eddig tehát három évszámmal is találkozunk. A legkorábbi — 1327-es — ismeretlen eseményt takar.¹⁶

A másik — év szerinti sorrendben következő — évszám az „Imádkozó Szűz Mária” szobor alatti mustra oldallemmezén olvasható:

„1437”

E dátum történelmileg nevezetes eseményhez fűződik — ugyanis ebben az évben verték le az erdélyi parasztfelkelést és Albert királytól — az első magyar Habsburg királytól — ebben az évben kapta meg Suki Benedek rokonai elkobzott birtokait.

A harmadik évszám jelentését szerintem teljes homály fedi. A tárgy készítésének — vagy inkább aján-

dékozásának feltételezett — éve 1440. Ezek szerint a legjobban olvasható 1456-os évszám az ajándékozás után került a tárgyra. Ez a tény azért is érdekes, mert az évszám formáját tekintve úgy hat, mintha az aranybevonat alatt karcolták vagy verték volna a fémbe.

A talált szövegrészeket — nagyon sok megfejtésre váró írás van még a kelyhen — perdöntőnek tartom abban a kérdésben, hogy Suki Benedek kelyhét magyar ötvös készítette. Amennyiben a székely — magyar rovásírás feltételezése bizonyossá válik és a mustra alatti szöveg olvasása helyes: készítes helyként Erdély — pontosan Nagyvárad — is számításba jöhet. Úgy gondolom, hogy a talált felirat is elég meggyőzően látszik a tárgyon.

Véleményem szerint a Suki kehely „rejtett” szövegeit több szempontból is csoportosítani és kutatni kellene — így pl. nyelvi és tartalmi szempontból, valamint a felirat időpontja szerint is.

Úgy érzem, hogy Suki Benedek kelyhéről még nem mondottunk el mindent. A XV. század magyar ötvösművészetének hihetetlen gazdagságát tárja elénk ez az ötvösmű és annak teljesebb értékű és körű feltárásához kulcsot adhat a kezünkbe.

Pál Endre

JEGYZETEK

¹ A magyarországi ötvöstárgyak kutatása tudományos alapon a múlt század második felében indult meg. A Suki kehelyről tudjuk, hogy kezdetben még a talpszélre és a kosárra írt középkori gót betűk olvasása sem volt könnyű feladat. Így például Bock és Dankó József majuszkulás feliratnak ítélték a gótikus minuszkulákkal írt szöveget. Ezért történhetett meg, hogy a kehelynek az irodalomban eddig három neve is volt.

Dr. Henszlmann Imre szerint — a feliratok olvasásából következtetve — a tárgy készítője: „Benediktus de Zuh”, ezért „ZUH” kehely néven ismertette.

Dankó József pápai prelátus az említett szöveg alapján állította, hogy a kelyhet „Szuha Benedek” készítette, „Péter és Pál” budai kanonokoknak. Innen a későbbi „BUDAI KEHELY” elnevezés. A magyar történelem azonban nem ismer Szuha Benedeket.

² Közzölte Czobor Béla, „Egyházművészeti lapok” 1881. évfolyam.

³ Fordította a szerző

⁴ Az 1437. évi Budai Nagy Antal-féle erdélyi pórlázadás levere után Suki Mihály és Suki Dávid Kolozs megyei földbirtokosok vagyonát a parasztfelkelésben való részvétel miatt Albert király elkobozta, majd rokonaiknak — Suki Benedeknek, Suki Jánosnak és Suki Péternek, akik a parasztfelkelés leverésében jeleskedtek — ajándékozta. (Albert király, — az első magyar Habsburg — Zsigmond halála után 1 évig uralkodott. (Ebben az időben Suki Benedek perben volt Wintgarthy Geréb Miklós gyulafehérvári püspökkel, akit 1440-ben szepiművi kehely adományozásával engesztelt meg.)

A kehely rendeltetése — Czobor Béla szerint — a későbbiekben az volt, hogy nagypénteken az úrkoporsóra tették szentségtartónak; bár sokkal valószínűbb, hogy zöldesüttörtöki kehely volt.

⁵ A felírás fordítása: „Üdvözlégy szelídség kelyhe, édesség szekrénye, kegyesség szentsége, szeretet tápláléka, amelyben az ég minden öröme található” (fordítás tőlem).

⁶ Czobor Béla szerint a talp szobrai a következők:

1. Zarándok, vagy koldus,
2. Meztelen gyermek, kezében almával és madárral.
3. Boldogságos Szűz.
4. A Megváltó.
5. Zarándok (ismétlés)
6. Meztelen gyermek (ismétlés)

⁷ A szobrok Czobor Béla meghatározásával:

1. Péter apostol a kulccsal.
2. Boldogságos Szűz a kis Jézussal.
3. János evangélista kehellyel.
4. Lőrinc vértanú, kezében a vasrostély, amin megsütötték.
5. Szűz Mária.
6. Assisi Szt. Ferenc.

⁸ A szobrok Czobor Béla meghatározásával:

1. Idős Szt. Jakab — baltával.
2. Szt. Péter — könyvvel és kulccsal.
3. Szt. Tamás — egyik kezében láncza (azzal ölték meg) a másik kezében könyv. E három szobor még egyszer ismétlődik.

⁹ Czobor Béla szerint a nodusz szobrai:

1. Gítáros angyal.
2. Szűz Mária — padon ül, fején korona, arcvonásai alapjau férfi is lehet.
3. Jézus.

4. Zenélő angyal

5. Zenélő angyal hegedűvel.

6. Szűz Mária áll.

¹⁰ A medaillonokról még Divald Kornél is azt írja, hogy véséssel készültek.

A többszörös nagyítású képen világosan felismerhető a dombrítással történt megmunkálás, ami az alkalmazott cizellálás finomságát, a korabeli műveken példa nélküli tökéletességét bizonyítja. Ezért is láthatunk a medaillonokon csodálatosan lágy és finom alak- és jellemformálásokat.

(Divald Kornél: „A magyar iparművészet története”. Szent István Társulat. Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. Budapest, 1929. 96. o.)

¹¹ A medaillonok sorrendben:

1. Annuntiatio.
2. A királyok imádása.
3. Az isten anyja — ölében a kis Jézus áll.
4. Pieta.
5. Ecce Homo.
6. Kereszthalál.

¹² A szoborehelyezés eszmei mondanivalója így az lenne, hogy „a földi hatalomban és szennyben dűskálóért és turkálóért — megváltásért — a Boldogságos Szűz imádkozik. A könyörgő, a Szűz Máriához vagy a Megváltóhoz folyamodó és segítséget kérő hívő vessen le méltóságát, hatalmát, gazdagságát, mert ha alázatosan imádkozva indul kéregetni, úgy bizhat Megváltójában, de az üdvösségért zárandokolni kell”.

¹³ A pajon zománc valószínű Franciaországból ered. A magyar szakirodalom e zománczási technika ismertetésével, a zománc alkalmazási területeinek leírásával még nem foglalkozott. A külföldi irodalom hatására ma már a magyar ötvösök is kezdik feleleveníteni ezt az általuk is pajon zománcnak nevezett technikai eljárást.

A pajon zománczási technika a zománczott felületen fémfóliából rak fel díszítő elemeket. Rendszerint színes alappománcra „ragasztják” az arany vagy ezüsfóliából kivágott dísz — pajo-t — (vízzel ragasztják fel) és erre átlátszó fedőzománcot raknak, ami megátolja a fólia leválását. Ötvöstárgyaink között pl. a Szt. László herma palástrészén is megtaláljuk ezt a zománcot, ahol sodronyból készített rekeszekben a zománcon ótágy arany csillagocskák vannak. A csillagokat a hermán — ahogyan a Suki kelyhen — nem védte meg fedőzománcsal.

¹⁴ Közzölte: Mihalik Sándor: „Emailkunst im alten Ungarn” című művében, — Corvina könyvkiadó Budapest, 1961. — 25. kép.

¹⁵ Csallány Dezső: A székely-magyar rovásírás emlékei; Separatum A nyíregyházi Jósza András Múzeum évkönyve, III. 1960 (1963) 54. o.

¹⁶ A Kolozs megyei Suki község levéltári anyagában a Sukiakról Czobor Béla az 1332-es évben találta a legkorábbi feljegyzést. E feljegyzés szerint a család két tagja ebben az évben osztozott meg a községen. Suki Albert a község északi, míg Suki Demeter a község déli részét kapta.

A kehely részleteiről készült fényképek bemutatására — ezek a képek dokumentálják a talált feliratokat és évszámokat — nyomdakez-
nikai okokból nem került sor. A bizonyító erő szerepét nyert képeket a Magyar Nemzeti Galéria Adattárába helyeztem (szerző)

Der Kirchenschatz der Basilika zu Esztergom bewahrt eine der schönsten Goldschmiede-Prachtstücke des ungarischen Mittelalters, den in gotischem Stil angefertigten Kelch des Benedek Suki. Material des Kelches: vergoldetes Silber.

Abmessungen:

Höhe	27	cm
Schalendurchmesser	13	cm
Nodusdurchmesser	7,5	cm
Kelchfussdurchmesser	16,8	cm

Der Kelch ist eine siebenbürgische oder ungarische Goldschmiedearbeit. Den Namen des Donators bezeichnet die gotische, auf eingraviertem Grund in Email am Korb angeführte Aufschrift: (Calicem istum fieri Benediktus de Suk, nobilis Transilvanus, per ipsum que huic Ecclesiae condonatus).

Benedek Suki, siebenbürgischer Magnat, schenkte dieses Prachtstück der Goldschmiedekunst zur Versöhnung dem Miklós Geréb de Wintgarth, Bischof von Gyulafehérvár. Diese Bestimmung des Kelches geht aus der am Kelchfuss angebrachten Aufschrift hervor. Sie lautet: (Ave vas clementiae, scrinium dulcoris, Sakramentum gratiae, pabulum amoris, In quo sunt deliciae coeli).

Der Kelch ist auffallend reich geschmückt. Die Muster am Kelchfuss, der Fusstengel, die die Nodusnischen trennenden Bänder und der Schalenkorb sind mit Blumen aus Drahtemail bedeckt. In den gotischen Nischen des Fusses, des Stengels und des Nodus sind 30 Miniaturskulpturen zu finden. Rings um den Korb befinden sich sechs Reliefmedaillons vor gestirnten Hintergrund in Payon-Email.

Der Schöpfer des Kelches ist unbekannt. Zwar besitzen wir unter den Goldschmiede-Kunstschätzen

dieser Zeit einige Stücke mit verwandten Zügen, wie der Kelch von Miklós Révai, die Viaticum-Dose — beide in der Schatzkammer des Ungarischen Nationalmuseums — sowie eine Erzbischof-Brustschnalle im Domschatz zu Esztergom, doch sind auch die Schöpfer dieser Kunstschätze unbekannt, und die Identität ihrer Meister ist sehr anfechtbar.

Das gründliche Untersuchen oder Zerlegen des Kelches enthüllt uns eine Reihe von, auf den Kunstgegenstand und dessen Geschichte bezüglichen Angaben, eingravierte oder geschriebene Schriftbruchstücke, die ihrerseits noch grösstenteils auf Aufklärung warten. Auf der einen Platte ist die Aufschrift „Rio M“ oder „Riedl“ — wahrscheinlich ein Name — zu sehen. An anderen Stellen wurde die Aufschrift oder Eingravierung durch Ausschaben vernichtet. An dem Metallrand der Emailmuster tauchen im vergrösserten Bild geschriebene Textbruchstücke, Jahreszahlen auf. Hie und da lassen die durch den Emailstoff durchschimmernden Linienformen auf Bilder oder Texte schliessen. An dem durch den Korb verdeckten Mittelteil sind bei herausgehobener Schale die schwachen Spuren einer Beschriftung gotischer Buchstaben zu sehen. Die Umgebung des am Kelchfuss befindlichen Suki-Wappens, das angewandte technische Verfahren: alle diese sind Fragen, die noch der Aufklärung bedürften.

An Hand der beigegeführten Bilder, Bilddetails und Abbildungen lässt sich der künstlerische Wert des Kelches, sein Aufbau, die Zeichen seiner Formen- und Wesenssprache, ferner auch seine verborgeneren Eigenartigkeiten und Geheimnisse gut verfolgen. Gleichzeitig aber soll dieser Aufsatz auch einen Hinweis geben, wie wichtig und notwendig es ist, die Goldschmiede-Kunstschätze des Mittelalters einer gründlichen und ins Einzelne gehenden Untersuchung zu unterziehen.

Endre Pál

VI.

Az emberi gyengeségek közt, amik Hollósy Simont — bevallhatjuk őszintén — terhelték, különösen nagy szerepet játszott a gazdaságos életbeosztás hiánya. Most nem a pénzre gondoltok. Hiszen jóformán köztudomású, hogy csak akkor csinált gondot belőle, ha már nagyon fogytán volt. Az életélvezet bölcsessége hiányzott nála. Különösen hangzik ez arról az emberről, aki polgári fogalmak szerint kisigényű, mélyebb erkölcsi szempontból ítélve pedig csak egy eszményi színvonalat figyelő és csak azzal kielégíthető egyéniség volt. A két tulajdonság valóban nem zárja ki egymást és sokaknál az élet zökkenőin át győzelemhez segít. Hollósy nem született ennyire szerencsésnek és rendszeresnek.

Attól kezdve, hogy kijutott Münchenbe, nagy lendület vette szárnya. Körömszakadtáig tudott dolgozni és bízott abban, hogy ez meg is hozza gyümölcsét és folytathatta volna is a munkát akadálytalanul, ha gyakorlati érzék nélkül, nem hagyta volna apai örökségének kezelését István bátyjára, ki úgy látszik, maga se értett a pénzhez és lelkiismerete se bántotta túlságosan. Öccsének kösziklát is megindító, segítséget kérő levelei — válasz nélkül maradtak.

A dolog legvége az lett, hogy az idősebb Hollósy Simon hagyatékából egyezer, mondd egyezer forintig leaptad a művészfiú igénye, miközben Münchenben a kispolgári gondolkodású hitelezők követeléseit magasra tornyosultak felette.

„Meg kell a szívnek szakadni, ha mindennap bánat éri.” Ezért és nem egyébert lett hát ez Hollósy nótája, amit az öreg nagybányai cigányok még ma is megkönyyeznek, ha ugyan él még közülük valaki.

Pedig, pedig milyen munka rejtett abban a „Tengerihántás”-ban, ami Hollósy müncheni korszakának koronája lett! A festmény munkabeli tökéletessége zavartalanul élvezhető. Megfoghatatlan egységbe olvadó élnékség könnyen siklik végig a szem. Hiszen a művész gondolkodását annyira lefoglalta, megérlelte és megtermékenyítette ez a kompozíció, hogy barátainak emlékkönyvébe se tudott egyebet rajzolni, mint a Tengerihántás vázlatát.

Valóban nem csodálkozhatunk azon, hogy a mester, mikor tanítványok kezdtek gyülekezni körülötte, beállított magának egy „beszélő korszakot”, amelyik alatt azután jelentkezett nála egy indokolt változás. A változás mérföldkövei lettek a Kis József illusztrációk és az 1899-es Rákóczi-vázlat.

Egyben kezdetét vette Hollósynál is, nagyon igénytelen formában a tájfestés.

A tájkép más formaelemzést kívánt, mint a figurális feladat. Ott az összefoglaló látás annyira elsőrangú követelmény, hogy nagy mesterektől is külön gyakorlatot, megszokást igényel. A fák, a lombok a formák sokaságát tárják a festő elé, a talaj szabálytalanságáról nem is beszélve. Előre megállapítható formák nem állnak a művész szolgálatára. Mindent összevéve, a tájfestés más beállítottságot, más lélekjelenlétet követel, mint az emberi alak ábrázolása.

Hollósy, valljuk meg, nem ehhez szokott. Bizonyítják a nagybányai tájképkísérletek a maguk gondos formakeresésével. Most is azt jegyezhetem meg róluk, amit

már volt alkalmam említeni. A Hollósy kvalitások természetesen érdekessé teszik őket a Nemzeti Galériában s velük együtt egy hasonló példányt, mely Dr. German János szatmári ügyvéd tulajdonába került.

Hanem az idő sohasem áll meg, sőt az élettől egyre nagyobb gyorsaságot követel. Sőt még az is megtörténik, hogy ami a múltban érdem, a jelenben hibává süllyed. Mikor Hollósy amiatt panaszkodott, hogy „ma kevesebbet követelnek”, az idők parancsát panaszolta fel. Az élet gyorsuló lett és a gyorsaság főkövetelményének kellett engedni a festőművészetben azzal, hogy a kimerítő ábrázolás áldoztassék fel a sejtetés kedvéért.

Ezt az álláspontot Nagybánya után tette magáévá a művész. Különös, de nagyon érthető, hogy nagy tanítványánál, kitől végleges meghasonlással kellett elválnia, mennyire uralkodóvá lett a vázlatos festési mód. Thorma Jánost ez nagyon mozgalmas és hangulatos kompozíciókhoz vezette.

Egészen különös lett a Réti István esete, kinél éppen az ellenkezője következett be. Réti tanári állást kapott a Képzőművészeti Főiskolán és ez állásának, úgy látszik, teljesen meggondolt és tárgyilagos festéssel igyekezett eleget tenni.

A két törzstanítvány sorsának említését ezen a ponton, a Nagybányától való szakítással kapcsolatban, időszerűnek találtam, főképpen azért, hogy a sorsfordulatnál Hollósy felfogására jobban rámutathassak.

A magyar festőművészet történelmében egyedülálló jelenségnek nevezhetők a Hollósy-féle tájképek, amelyek a fonyódi és vajdahunyadi két bujdosó év után jöttek létre. — A „létrejöttek” és nem a „készültek” szót használok, már csak azért is, hogy eleget tegyek a Hollósy-féle mondásnak, amelyik a művészetet, a kompozícióval szemben „semmi”-nek nevezi. De hát éppen ez a művészet; ami így is, meg úgy is magyarázható. De meg így magyarázható a „semmi” is, amiben éppen a „kompozíció” olyan különösen nagy szerepet játszhat. Mint ahogy játszik is a Hollósy festette tájképekben.

A „keresett egyszerűségnél”, sőt „igénytelenségnél” jobb kifejezést nem talállok rájuk. Hogy is nevezzem másképpen a lekaszált és csak éppen hogy újra fejlődni akaró mezőt, amelyik a maga enyhén hepehupás felületével a képsík nagyobbik felét elfoglalja, mögöttes az alig valamit igénybevevő középtérrel és alig sejtetett távolbavésző háttérrel. A képsík kisebbik felét a majdnem átmenet nélkül emelkedő felhőtlen ég zárja. Az 1903-as évszám illik a képhez.

Egy stílusában közelrokon festmény tárgyának szemenszedett igénytelensége meg éppen felülmúlhatatlan. Alig észrevehető ösvény vezet át az előtér legelején. Mögöttes dombocská emelkedik, balfelől bozóttal. Jobboldalt, a kis emelkedés szélén, szénaboglya, két mereglye, s azok mögött egy másik halom széléből egy darabka. Fölöttük a derült ég alja. A nagybányai városi múzeum becsületére válik, hogy ekkora motívumot tiszteletben tart. Nem hiába van ott maradék festőiskola.

Egy 1906-os évszámmal jelzett képen jobban kifejtve látjuk az előbbi festmény alapgondolatát. Kilenc szénaboglya azaz mereglye karcsú foltja választja el ezen az előtér a háttértől. Az előbbinek gidres-gördös meg-

rajzolása mesteri, de nyugodalmas szemléletet igényel. Akiben megvan ehhez a tehetség — vagy lehetőség —, az nehezen tud elszakadni a festménytől. A képfeletlennek majdnem kétharmadát elfoglaló derült égen könnyedén megfestett fehér felhőgomolyok vonulnak.

A derült ég volt általában Hollósy ege. Jó időben szokott volt kimenni festeni. Praktikum és esztétikum egyaránt így követelte nála. Színei, kit Hollósy igen nagyra becsült, szintén a derült eget festette. De az ő derült ege egészen más volt. Az csakugyan tiszta kékség volt, míg Hollósynál a nem látható fehér felhőzet viaskodott benne. Ecsetének sajátos diktusza is ezt követelte. — Mondhatni égen és földön valamit mindig keresett. A kereső ecsetvonások, kezdetben — már tudniillik tájképkorszakának kezdetén — mondhatjuk egyenes vonalak közé igyekeztek foglalni a formákat, később szabálytalanul szaladgáltak ide-oda, de felismerhető céllal követve a talaj gidres-gödörös felületét.

Visszatérve a festményhez, mely e megjegyzésekre alkalmat adott, ismételten használnom kell az időtálló szót Hollósy festőművészetével szemben; jól tudom miért. A Rákóczi-kompozíción volt alkalmam rámutatni, hogyan fogta fel a maga korát a Mester a képtéma técsői továbbfejlesztésében. Ugyanakkor bebizonyosult, hogy tájfestése is megfelelt a kor követelményeinek, akárki akármit beszél.

Hollósy tájképeinek — a művész szerencséjére — nagyobb sikerük volt a műpiacon, mint a sajtóban. Magyarázatra szorul, amit most mondtam, mert hiszen a giccses mindig kaposabbak voltak, mint a komoly művészi értékű. De most a háborúra kell gondolnunk, ami 1914-ben következett be. A hadipar túlfejlődése termelte ki az új gazdagokat. A pénz vásárló erejének csökkenése végeredményben a devalvációt, de ezt megelőzőleg a műpiacon élénkségét, a gyűjtők és gyűjteményeik fejlődését, egy műkedvelő réteg keletkezését. A szerencsétlen háborúnak a műérték, sőt műértelme fejlődése nálunk pozitív eredménye lett.

Az első világháború kitörése előtt Hollósy iskolája Münchenben is, Técsőn is látogatott volt. Pénzbőséget ugyan vezetőjének akkor se jelentett, de megengedte neki, hogy, függetlenségét a Rákóczi-kísérletek és a tájfestés közt megosztva, visszavonultan dolgozzék.

Técsői alkotásainak egyik gyöngye, az erős napsütésben festett paraszttudvar, a kifogott igásszekérrel 1912-ben keletkezett. De még ezt megelőzőleg kétszer is kiállított a Könyves Kálmán-szalomban. (A Műcsarnokot szigorúan mellőzte.) Második kiállítása alkalmával a két Feiks testvérrel, Jenővel és Alfréddel együtt jelent meg. A vállalkozás egyáltalában nem volt szerencsés. Nemcsak azért, mert a két társ nem ültette meg Hollósy mértékét, hanem mert művészetük jellege homlokegyenest elütött az övétől. Feiks Jenő a lóversenyek, Alfréd pedig a színházi esték specialistája volt. Szóval mindketten mondaink levegővel környezték Hollósy tökéletesen paraszti stílusát. Éppen azt képviselték, ami ellen Hollósy legtöbbször küzdött. Rosszaló megjegyzések nem is maradtak el, amire a művész bizalmas leveleiben reflektált is, igyekezve szépíteni a dolgot.

Két évvel később, a Nagybánán megnyílt jubiláris kiállításon érezni lehetett a Hollósy-ellenes lappangó hangulat következményeit. A felhasznált és valóban nem ízléses fegyverek egyike az volt, hogy a reprezentatív művek közé bevették és a képes katalógusban is lekötölték a „Kis borjúk”-at, Hollósynak egy jelentéktelen festményét, amit ő valamikor egy képügnőnek valami öt márkáért elpotyázott. Múltán szívesen vette volna tehát, ha dicsőségének hirdetését nem bízzák a „Kis borjúk”-ra.

Végző állomása az lett, ahonnan kiindult: Máramaros. Letelepédése helyének Técsőt választotta, szülővárosa közelében, román környéken, egy magyar szigeten, ahol lehetőleg semmi sem zavarhatta. Iskoláján kívül kettő foglalkoztatta itt, a „Rákóczi” és a tájkép. Az előbbibe egyre jobban befáradt. Az utóbbit mindvégig friss szemmel tudta nézni. Megvolt hozzá az inspirációja is. Megtalálta azt a környékbeli rengetegeken és román paraszt lakóiban, kik közt megtalálta ifjúkorát is.

Técsői korszaka alatt csak akkor találkoztam Hollósyval, mikor Münchenből jövet, vagy oda ősszel visszatérve, Pesten átutazgatott. Ellenben vele utazott Máramarosba mint hű tanítvány, Baktay Ervin barátom, a későbbi jeles indiautazó és -kutató, ki alaposan ismertette velem az északi vármegyékben töltött idők lefolyását és akinek egyik könyvéből néhány sort ideiktatni szükségesnek is tartok: „Münchenben volt festőiskolája, nyaranta pedig leghívebb tanítványaival elment szűkebb hazájába, Máramarosba, Técsőre. Itt a hamisítatlan természettel kerültünk bensőséges kapcsolatba. Sokszor napokat és éjszakákat töltöttünk a máramarosi rengetegeken, macconaképp, kezdetleges életet élő román pásztorokkal kergettük a pisztrángot és a tűz mellett ébredve, nem egyszer láttunk medvenyomokat a közeli patak partján. Mesterünk otthon volt az őstermesztetben, a szabadban való élet minden csínját-bínját úgy értette, mint akár-melyik hegyi pásztorember. A természettel való kendőzetlen együttélésben is ő volt első mesterem...”

Az egész falut befutotta ilyenkor a hír, hogy Hollósyék ott vannak. Kijött a halászatra a bíró és a tanító is; szórakozás közben a mesternek, ki nyelvüket gyermekkorában már megtanulta, feltártak mindent, panaszait is, mert megérezték, hogy vele őszintén lehet beszélni.

Két eseményt vagyok köteles a técsői iskola történetéből feljegyezni. Az egyik Apponyi Albert miniszter látogatása, amit a szubvenció megvonása tett rossz emlékkévé, a másik pedig a máramarosszigeti intermezzo.

Szülővárosával se volt szerencséje Hollósynak.

1912-ben megjelent nála Szigetről egy küldöttség, Surányi Miklóssal, a regényíró főlevéltárossal és lapszerkesztővel, mint szóvivővel és meghívták Hollósyt városukban megtelepedésre iskolájával együtt. Elképzeléseik még vérmesebbek voltak, mint annakidején a nagybányaiaknak. Nagy társadalmi fellendülést reméltek a megyeszékhelybe való átköltözéstől. Ígértek is nyugalmat biztosító nagyszerű munkahelyet a valóban bájos, hangulatos Malomkertben, Sziget leggyönyörűbb pontján és természetesen megfelelő anyagi segílyt is. Hollósy, bár nem egykönnyen, igent mondott.

1913-ban az iskola csakugyan bevonult Máramarosszigetre.

A csalatkozás igen nagy volt. Még lakások biztosításáról se gondoskodtak a vendéglátók. Hollósy egy korcsmaszobában helyezkedett el. A nyári iskola igényeinek megfelelő felszereléséhez is csak akkor fogtak hozzá, mikor a növendékek már ott voltak. A munkahely körül kerítést nem húztak. A jó szigetiek úgy jártak ki piktornézőbe, mint egy állatkertbe. Komoly munkáról szó se lehetett. A társasélet gyönyöreiből viszont a festők nem kértek. Végül az időjárás is megtette a magáét. Esős nyár volt. Az Iza kiáradt és teljesen elöntötte az iskola területét. Néhány Hollósy által festett tájkép gazdára talált a városban. Ez lett az ott töltött nyár emléke.

A következő nyáron már újra Técsőn működött az iskola. De akkor már kitört az első világháború. A tanítványok száma leapadt. Hollósy a téli félévre még két éven át visszament Münchenbe, de 1916 telén már Técsőn maradt. Szülővárosába már csak koporokban került vissza.

A pénz háborús romlása Budapesten nagy hausse-t eredményezett a műpiacon. A háborús gazdagok versenyt vásároltak. Hollósyval előnyös szerződést kötött Fränkel Ernő műkereskedő. A művész utolsó évei így anyagilag biztosítva voltak. Tájképeit pedig nagyon szerették a gyűjtők. Budapesten azidőben kifejlődött az a réteg, melynek műízlése már mérvadónak volt tekinthető. Hollósy személyesen is barátságot kötött Schuler Gusztávvval, ki rövid idő alatt igen jelentős gyűjteményt szerzett, melyben a legjobb nagybányai festőknek főszerep jutott.

Hanem egészsége akkor már romlott, de munkádedve nem csökkent. Ennek a végső korszaknak az eredménye a meghatóan igaz önarckép is. Ezt a festményt Münchenben láttam először, mikor hivatalból Munkácsyné hagyatéka ügyében Colpachba utaztam 1917-ben. Hollósyék kérelmére felkerestem akkor üres lakásukat, hol mesterem



Hollósy Simon: Parasztudvar szekérrel

képe az egyedülletben — keveset mondok — megrendített. Hallgatagon beszédes arca az egész ember múltját tartalmazta. A visszahozhatatlan évek végtelenébe merülő tekintete elmondta mégegyszer, amiről ismertük: „ütöttem, ha kellett, de sohase vitatkoztam”. Eszünkbe juttatja ez a komor arckép azt a két almát lopó virgonc fickót, kiket Hollósy 1884-ben festett képéről ismerünk. Azon az ifjúkori kis kompozíción minden csupa humor, ami erről a képmásról hiánytalanul számúzve van. De az alkotó erő legkevésbé sem. Az arc minden formáját megviselte az élet, de lüktetni látszik. Az életvonal nagyot hajlott, de nem szakadt ketté.

A művész magánélete sem volt boldog. Házassága a nélkülözhetetlen nyugalom helyett annak homlokegyenest ellenkezőjét hozta. Örökös zaklatottságot, vádaskodást barátai ellen, kik kénytelenek voltak menekülni környezetéből. Megtörtént, hogy megfogyahtozott híveivel, amint Baktay barátomtól tudom, egy alkalommal megszökött hazulról régi ismerős pásztorai közé, hogy szíven könnyítve, velük elcsevegje az időt.

A felüdülés másik forrása a tájkép volt. Hollósy técsői tájképei nem fáradt napszámosmunkák. Azok felüdítő, vigasztaló jelenségek.

Hollósy bevallotta szóban is, írásban is, hogy egész életét tanulmányidőnek tekintí. Fokozott tanulmányokat értekelhetünk ezekben a Nagybánya utáni tájképekben is.

Técsőn azután bekövetkezett a meghiggadás, a fokozott képszerűség irányában. De nem szeretném, ha félreérteneének. Emlékezzünk csak arra, hogy Hollósy,

saját bevallása szerint, *tanulni* indult Nagybányára. Ez a felfogás sohase változott nála. Éppen ebben rejlik a magyarázata annak, hogy hajlott korában festett tájképei is üdék, elevenek, kiérzik belőlük a nagy érdeklődés, kiérzik az, hogy a művész sohase volt blazírt. A természet minden igénytelen részlete szenzációként hatott rá.

Az említett napsütötte parasztudvar egyébiránt akkor már meg volt festve és engesztelésül (?) ki is került a nagybányai jubileumi kiállításra. Magam is ott láttam.

Hollósy a természettől adott motívumok meglátásában és felhasználásában páratlan volt. Ez mondható a técsői néptelen parasztudvarról is. Előterében áll az igásszekér. Érezzük rajta, hogy gazdája előtte egy pillanattal fogta ki a lovakat. A jármű a legtökéletesebb szakszerűséggel van megfestve; még nem is helyezkedett el szabályosan. Mögötte léckerítés, azon túl kukoricaföld, a távolban kis házakkal és alacsony dombbal. A másik oldalon (balfelől) három fehérre meszelt ház egymás hegyében. Az elsőnek ajtaja, ablaka bezárva. Fehér falára vakítóan süt a délutáni nap. A házbelieket bizonyára elnyomta az álom. A szürkébe hajló kék égen fehér felhőgomolyok.

Ez az a Hollósy által semminek nevezett sok minden, amiről már hallottunk és ami csak kevés választottnak árulja el a maga értelmét. Valóban Hollósy egyik jólmenő tanítványa, a schweizi Walter Bangenter vásárolta meg a képet. Most örökösei tulajdonában Genfben van.

A napfényes udvar az igásszekérrel körülbelül egyidős lehet egy faluvéget ábrázoló zseniálisan megfestett

tájékkal, amelyik most Dr. Vörösváry Miklós óbuda ügyvéd kicsiny, de válogatott gyűjteményének dísz. Kormegállapításomat főképpen az ég megfestésére építem. Nemi látszólagos ellentmondás van ugyanis a parasztdvár forrón tűző napsugara és az ég borúsba hajló kéksége közt, melyen viszont egy kisebb és egy nagyobb felhőgomolya ismét csak fényes napsugártól átitatott. — Meg kell állnunk emellett a valóban nem mindennapi jelenség mellett, ami a Vörösváry tulajdonában levő képen is ismétlődik, bár kevesebb ellentéttel, a kép egyik felén eluralkodó sötétzöld lombok következtében. Itt még a fa vetett árnyékát is figyelembe kell vennünk, ami erős napsütés nélkül elképzelhetetlen.

A laikus állásponttal szemben, elég egyszerűen arra gondolnunk, amit Hollósy nagyon is szem előtt tartott, hogy az ég végtelenül nagy és mély. Ennek az igazságnak adott ő egy sajátos tónussal kifejezést. Érthető, hogy néhány alföldi művészünkre, különösen Kosztára, hatni tudott vele. Hollósy és Koszta személyes ismeretségben voltak. Többször láttam őket együtt, mikor Hollósy Münchenből jövet, vagy oda visszamenet Budapestre megszállt. Nem tudom hát másképpen magyarázni a sötét tónusokkal festett eget az Alföld festőjénél, mint éppen a Hollósy-tájképek szuggesztív hatásával.

Az 1914-es szomorú évet már a tanítványok megfogatkózása tette emlékeztetővé, mert a fiatalság egy részét bevonultatták katonának. Ekkor már újra Técsőn volt Hollósy. 1915-ben tanítványa, Dr. Lukácsné Bernáth Ilma Gyaluba hívta meg. 16-tól kezdve újra Técsőn nyaralt, — sőt élete utolsó két esztendejében már nem is ment vissza Münchenbe.

Hanem előbb hadd szóljak még a szénaboglyákról, amik közül Hollósy igen sokat festett. Annyit, hogy holmi városi ember meg is botránkozhatott emiatt. Annyi bizonyos, hogy egy szénaboglya ügyes felépítéséhez nem szükséges műegytemi diplomát szerezni, mert az paraszti munka. De annak a megszerkesztéséhez is érteni kell. Hollósyt nem kellett erre figyelmeztetni. ő nagyon jól látta a keznyomát annak, aki a boglyát felrakta és azt is látta, hogyan van a szerkezete meg-alapozva. Ha nem látta volna, nem vonzotta volna az egyszerű mű anynyi lendületes széles ecsetvonásra.

De a „boglyák” nem jelzik még a végső stádiumot és közben egyebeket is festett. A londoni Earl's Court-ban 1908-ban magyar kiállítás nyílt meg. Ezen Hollósy Técsőn festett tájképekkel vett részt és díjat nyert. Ez a londoni siker volt a sok itthoni igazságtalan mellőzés után a művész utolsó öröme. Magyarország megtartotta máshol is felvonulásait a művészeti nemzetközi versenyeken, ahol Hollósynak egy-egy ezüst érem rendszeren kijárt, nem annyira a zsűri meggyőződéséből, mini inkább az alulról, a tanítványok felől jövő kényszer következtében. A londoni siker meggyőződéses független vélemény megnyilatkozása volt. Ezért örülhet neki mindenki, aki Hollósy festészetének választékos finomságait, főképpen pedig csak a választottaknak való rejtett értékeit méltányolni tudja.

Ilyen rejtett értékekben gazdag díjazott tájkép szerencsés tulajdonosa a különben Nagybányáról származó Szendy — Moldován László ny. miniszteri tanácsos. — Rembrandt egyik-másik rézkarcára emlékeztető, alacsony nézőpontról látott terület. Hepe-hupás csekély emelkedései is elegek ahhoz, hogy mögöttük alig lássuk kiemelkedni a nagyon távoli hegyláncot. A szükséges élnélségről három karcsú, „oláhos” szénaboglya gondoskodik a közép-térben. Mindezek fölött magas-magas tiszta ég, melynek megfoghatatlan fehérsége és kéksége vetekedve világít. — Apart izlésű műértőknek való élvezeti cikk.

Egy mindössze három szénaboglyát tartalmazó festményen a futtában odavetett Hollósy jelzés mellett már az 1912-es évszámot olvassuk. A keresztül-kasul bukfenező és mégis szilárdan kapcsolódó ecsetvonások semmi kétséget sem hagynak afelől, hogy hol dolgozott gondosan és hol hagyott hiányt a szénagyűjtő villája. Míg a fentebb méltatott, London megjárt képen minden ecsetvonás meggondolt, minden szín természetből vett, a 12-ös boglyákon magáévá teszi a művész a paraszti közömbös-séget és nemtoródomságot a színekkel. Ugyanezt tapasztaljuk más hasonló Hollósy-képeken is. De mindenik biztos tudatos kézről tanúskodik. — A festmény Dr. Tompa Kálmán főorvos gazdag gyűjteményének egyik értékes darabja.

Németh Lajos könyvében nagyon figyelemreméltónak találok, más tekintélyes részről hallott véleménnyel szemben, a Hollósy—Monet közti párhuzamot — Hollósy javára. Nemcsak azért, mert Monet, a fegyelmezetten, energikusan rajzoló Hollósyval szemben pongyola, hanem azért is, mert az a bizonyos „état des lieux” nála szűkre szabott programot jelent. Magam részéről hozzá kívánom fűzni, hogy Manetről sokszor hallottam beszélni Hollósyt, Monetről soha. Fontosnak tartom még azt is megjegyezni, éppen az impresszionizmussal kapcsolatban, hogy Hollósy tanításában a forma felfogása és megrajzolása volt mindenekfelett fontos. A szint relatív értéknek minősítette. Elintézését jóformán felettebb tanítványainak színérzékére és tapasztalatára bízta. Ha azt kérdezte tőle valaki, hogy egy tönust, tesszem fel, kékek vagy zöldnek lát-e, harapófogóval se volt belőle egyéb kihúzható: „attól függ, hogy minek a szomszédságában van”.

Itt pedig térjünk vissza egy már említett kérdéshez. Mikor Nagybányán fűlledt kezdett már lenni a levegő és Hollósy ellen, sőt éppen a művészete ellen megindultak a sutgó és amellet céltudatos támadások, egy ponton különösen érzékenyen érintették azok a mestert. — Fáj-dalmasan azért, mert éppen az igazság mellé találtak. A vázlatosságra gondolok, aminek a kérdésében kénytelen vagyok, nem a laikus közönséggel, hanem éppen a a régi művészgárdával szembefordulni.

A vázlatosságról van szó, aminek véleményem szerint feltétlenül be kellett következni. Grünwald, aki elhagyta Nagybányát és Thorma, aki ott haláláig kitartott, kimondottan a „vázlatos” megoldás hívei lettek és ennek a stílusnak legfinomabb érzésű híve bizony éppen Hollósy volt. Utolsó, persze már nem Nagybányán, hanem Técsőn festett tájképein hiába keressük az akadémikus „galéria-tönust”, ami a formáknak annyira kézzelfogható láthatóságot kölcsönöz. Ennek helyét az annál többlet sejtető, a végtelen tökéletességre fellebbező, tapogató kézvonás és a levegős színskála foglalta el.

Vissza kell még térnünk most, amikor beszámolónknak mondhatni a végére jutottunk, arra is, amit Hollósy annak idején Lippichnek írt, hogy ti. Münchent addig, amíg hazai művésziskoláink rosszak, kívánatosnak tartja, de a német szellemet végleg elítéli, sőt átkosnak nevezi. Ezzel egyszerűen iskolán felettinek vallotta magát. Nem is volt ő egyetlen „iskolához” se számítható és éppen ebben rejlett rendkívüli pedagógiai értéke.

Elhangzott még Hollósy ellen az a vad ís, hogy nap-számos munkaként festette tájképeit hazai környezetében Máramarosban. Kétségtelen, hogy szénaboglyái vehetik magukra elsősorban ezt a szemrehányást. Nagyon igaz, hogy csupa igénytelenségek voltak ezek a művészi szemmel is szerény kupacoknak látott halmazok. Meg-festésükben Hollósy is, sőt ő még jobban és jobban látta bennük az igénytelenséget mint más. — De jól látta azt is, hogy mennyi titkot rejt ez az igénytelenség. Mikor állan-dóan panaszkolta a cselekvényábrázolásról való lemondást a festőművészetben, ő, aki mint a Rákóczi bizonyítja, nem adta meg magát ennek az álláspontnak; az igényte-lenséggel szemben fokozott igényekkel lépett fel.

Ez olvasható le talán éppen a legjobban a boglyák egyik klasszikusnak nevezhető példányáról, amelyikben három darab a vászonnak mondhatni egész felületét ellepi. Hollósy halála után hátramaradt festményeinek gondját én viseltem. A Hopp Ferenc Múzeum raktárában őriztem őket. Időnként az öze egy-két példány kiadását kíván-ta. Így jutott műkereskedésbe 1937-ben a szóban forgó kép, melynek tulajdonosa Kartschmaroff Lóránd lett. Ezeket a boglyákat is jó időben, egyenletes teljes megvi-lágításban festette Hollósy, legelőli egy bakaranyi zöld gypet vonultatva keresztül a képen, rajta keresztül-kasul táncoló okkeres vonásokkal. Contrapostként az általában sárga szénaboglyák mögött fent jobbra, egy különböző színekkel kéklő domboldal kis darabkája. Felettük világoskék ég, rezgést érzető fehér foszlá-nyokkal. Az egymást szorosan alig fedező boglyákon a

színérzékeny szem megérzi a szükséges levegőtávlatot, a színek mesteri keverékének eredményét. — Vajjon napszámosmunka ez?

De „a boglyák” nem jelzik még a végső stádiumot és közben egyebeket is festett. Ott van a hervadás pompás változataival ábrázolt őszi tájkép, amit Schuler Gusztávné karácsonyi ajándékuul szerzett meg férjének. Különös öröme telnek egy botanikusnak a finom színváltozatokban a lombját veszítő somfán a folyó partján és vele szemben a távoli túlsó parton a „még zöldelő” nyárfán. A gyepes előtérnek is megvan még a megtört zöld színe, de legelől egy a képen láthatatlan fa már rozsdás leveleket hullatott rá. A legtávolban már csak annyi kékség van a hegyekben, hogy őket az áttetsző felhők borította égtől megkülönböztetni lehessen.

Részben némi tartalmi rokonság, részben éppen a felfogásbeli ellentét miatt ide kívánczik a técsői Tisza hídját ábrázoló festmény, amelyikben a képfelület nagyobbik alsó felét egy kopasz folyópart foglalja el. A középben a Tisza sima tükrét látjuk, amelyik jobbra lejtősdőve vonul át a képen. A háttérben fehérlik a vasúti híd két íve. Mögötte a túlsó partot mindössze két házacska élénkíti. A felhőtlen égre kevés hely jutott a vásznon. Mélységével így is fokozza a kép komoly némaságát.

Hollósy nem lett Nagybányán a város kimagasló jelképének, a Kereszthegynek festője. Amint láttuk, első intim kísérleteivel a hegy lábánál maradt. Annál nagyobb mértékben kötötte le figyelmét Técsőn a Nereszen kúpjá. Széles és magabiztos ecsetvonásai fölünyes iramban követték ezen a formák alakulását, a kis hajlékokat a hegy tövéből és az erdő foltjait a hegyoldalon. Hollósy ecsetje alatt a természet legkevésbé se veszít igazságából, de azért a Nereszen jelentősége mégis nagyot nőtt, mert érezteti a figyelmet, amit a művész rá fordított.

A művész élete utolsó tizedét jellemzik a Nereszenképek. Minden ecsetvonásuk újult erőt, lendületet és érdeklődést éreztet. Pedig ugyanegy jelleg, ugyanegy fajbéliség uralkodik rajtuk. Ugyanegy kézzől tanúskodnak, amelyet a hamisítótól határozottan meg lehet különböztetni.

A Nereszennek persze nem lehetett Hollósy esete alatt olyan gazdag fejlődéstörténete, mint a japáni festők alkotásain a Fujiyamanak, de az alatt a rövid idő alatt, ami a mesternél még hátra volt, a técsői kúp is tudott, ha csupán legérdekesebb változatait vesszük is figyelembe, kétféle nyelven beszélni. Amint most már, az idők múltával meg tudjuk ítélni, kezdetben kevés előtérrel jelentkezett a hegy, akárcsak annak idején a sokat vitatott és éppen a máramarosi esztéták által kihívó macakcsággal támadott „Husztai vár”. Így látjuk a Nereszent egy 1912-ből való festményen, amelyet leginkább a művész keze vonásainak lendületes bátorsága tesz érdekessé.

Még kevesebb előteret kapott a kúp túlegyszerű sötét foltja a hódoltólénál ábrázolt festményen, hol a tövéből emelkedő szerény lakóházak bár nem annyira formai, mint inkább tartalmi versenytársak jelentik be igényüket.

Hanem másat mond a Nereszen, mikor megfelelő előtérrel festette meg Hollósy Simon. Mikor háttérbe tolódott, valósággal nőtt a méltósága. Egyik változaton a tágas előtér már maga a hegyoldal, erdős foltokkal és a csúcsra feltörekvők kis alakjaival. A másikon széles mező háttéréből emelkedik a Nereszen, mint valami nagyúr, aki bár kevésbé látható, annál több tekintélyt követel. Még a hiányos fakerítés is inkább használ, mint árt neki, mert egyenes vonalával két egyenlőnek ható részt különít el tőle az előtér egész szélességében.

Hollósy Simon élete végén tudott csak anyagi gondjaitól szabadulni. Fränkel Ernő műkereskedővel kötött szerződése hozott neki megnyugvást, de a kézzelfogható eredményt már nem is érte meg.

Régi tanítványai csak szívükben a hálával adóztak. Közülük csak egy tudott derűt vinni a mester utolsó napjaiba, az internált orosz, a mélyérzésű hú tanítvány, Alexander Tyihomirov, kit Hollósynak sikerült Debrecenből Técsőre áthelyeztetni. Utolsó leveleiben, melyeket a vesegyulladását megtámadott művész nekem írt, a legrokonszenvesebb hangon emlékszik meg Tyihomirovról,

ki azt százszázalékosan meg is érdemelte. Utolsó lehelletéig mellette volt. Ő és felesége meg az orvos álltak a legszomorúbb pillanatban betegágya mellett. Ma már Tyihomirov is öreg ember, de a lelkes és hálás tanítvány töretlenül él lelkében, amint a magyar művészetről írt könyve is bizonyítja.

1918. május 8-án halt meg Hollósy Simon. 11-én temették el szülővárosában. A búcsúztatót legjobb tanítványa, Szablya-Frischauf Ferenc mondta el felette.

Legyen Neki könnyű a hazai föld! Ő becsülettel áldozta érte a legjobbat, amit csak tudott. Mélymagyar művészetet alkotott. Hanem mi adósai vagyunk és maradunk — míg a világ!

Függelékül szükségesnek tartom közölni Hollósy Simon néhány különösen érdekes levelét, mert tartalmukkal éppen a fenti közleményemre vetnek élénk világot. Valamennyit nekem írt. Egyéb birtokomban levő Hollósy-levelek még közlésre várnak.

A H. leveleknél a központosításon semmit sem változtattam. — T. Z.

Técső, 1912. aug. 13.

Igen tisztelt Takács Ur!

Moldován Laci minduntalan felkeresett soraival én azokat megválaszoltam — és minden alkalommal azt tapasztaltam, hogy Ő bízalom és ragaszkodással viselkedik irányomban. Neki amellet lekötelezettje volnék ez idő szerint is.

Még Bányán létemkor úgy informáltak engem felőle, hogy „Moldován ravasz számító ember.”

Ha ez igaz is volna, most az egyszer ismét elnémitották magunkat Moldován Lacival együtt.

A Nagybányai dolgok ma vonaglás pontján állanak — a város nagy összegek erejéig belement a művészet pártolásába. Grünwald elmenetele óta megtört a fejlődés vonala ott és ha az én elmenetelemmel is egy emberrel, a személyemmel kevesedett a festők száma ma már *azon a fokon állanak ott*, hogy engem a direkt megbántásból sem voltak képesek akkor, mikor kénytelen vendégül hívtak meg megkímélni álláspontjuk bizonyítása végett; még ütöttek rajtam egyet emlékül.

Arról van szó, hogy engem felkért M. Laci a kiállításbani részvételre kora tavasszal, én ezt mint *lehetetlenséget* a város meghívásával megköszöntem.

Később ismét írt és én jónak láttam azt, hogy ha személyesen nem is — de egy-két munkával képviselve lehessenek a város által rendezendő kiállításon.

A város maga külön meghívót szabadjegyeket küldött hozzám. — Felkértek, hogy lépjek be a bizottságba és vegyek személyesen is részt a kiállításon.

Ezeket megköszöntem, mert eszem ágába sem volt ott szerepelni.

Legutolsó levél ismét M. Lacitól jött hozzám.

Ebben egy listát küld, hogy egyezzem bele abba, hogy ezek és ezek a képeim lennének kiállíthatók Nagybányán.

Határozottan megírtam neki ismételtén, hogy: a kiállításon a bizottságba nem akarok szerepelni képeim közül pedig *egy általdám beküldött tájképet és két három illusztrációt engedek kiállítani a többi dolgom kiállítását nem engedem.*

Moldován Laci 400 koronát előlegezett a képemre és kilátásba helyezte, hogy vevőt kerít erre a dologmra.

Ma az Ön soraiból másat gyanítok. Gyanítom azt amit a nagybányai őszinte és művészi összetételtől még egyszer megkaptam: a kis borjukat kiállították azt pedig, amelyeket én küldtem Moldován Lacinak, vissza utasította a művészi bizottság.

Moldován Lacinak írtam emiatt (eladás miatt) és *hallgat.* (Lekötelezne azzal, ha szóvá tenné Lacival ezeket.)

Láthatja a sorok tartalmából, hogy arra építék a múltból amihez némi jogom lehet, mikor őszintén adom elő azt ami érdekemben állhat és kommentár nélkül küldöm Önhöz legőszintébb tisztelettemmel e sorokat.

Hollósy Simon

Kedves Zoltán!

Egy orosz fiú van itt Tyihomirov nevű internált, tehetséges úri gyerek. Legutóbb jött egy Reuss nevű. St. Péterváron született — mint német alattvaló. E miatt a cífrasága miatt meg is idézték a határrendőrségre M. Szigetre. Csodálkoztak azon, hogy Szigetről gyalog lehet útnak indulni Técsőre, stb.

Ez a legtehetségesebb emberem most. Ez időszerint elég rosszul dolgozik, de a műveltsége komolysága és a munkájának a pofája nagy erőre vallanak. Ő most boldog, hogy végre hozzám kerülhetett.

Azt írtam legutóbb, hogy ide az ágyúszó hallik. Úgy e? (Most még jobban hallik — de már nem olyan végzetes a hangja!)

Ilyen kétséges időközön is a nappal után este következnek. Az én kis konyhában ülünk akiket a mai napok eshetőségei egyformán érdekelhetnek.

Egy párméter kis konyhába megért annyi különböző — teljesen ellentétes érzés egymás mellett, ami magasabb szempontból ítélve felettünk akár egyformán keveredhetett.

Természetesen szó volt arról is, hogy az oroszok már a határhoz közelednek.

A kir orosz azzal mondot jó éjszakát, hogy Konstantinápolyhoz az országuknak a török előtt van jussa és...!

Megbánnhatta álmában az öszinteséget és arra gondolt, hogy Dostojevskit Európa formálta azzá, ami lett, Oroszország Szibériával képtelen lett volna erre.

Öszinték voltunk egymáshoz, mindegyikünk amellet, hogy a kiengesztelő igazságokkal itt, ott adósok maradtunk — a váratlan és természetesen érthető közbeszólások miatt. Természetes, hogy mindennek a folyton hallható ágyu buffogas lehetett az oka — udvariasságból el kell képelnünk.

Másnap elcsendesedett ez a rémséges muzsika. A kis orosz két könyvet hozott hozzám. Lyrikus költők illusztrált műveit. Ezeket volt tanítványaim közül illusztrálták a költő arcképével. A másik füzet Dostojevszki életrajzából közölt Bähr, Dr. Bierbaum és egy orosztól kivonatokat.

Lyrai költeményeket pláne fordításban nem olvasok. Az oroszok lyrai énekére egyáltalán nem vagyok kíváncsi, még ma sem. De a Dostojevszki életrajzát lapozni kezdtem. Keveset olvastam ebből is — de ennek örülök, mert csak azt olvastam ebből amit a vérmérsékletem befogadhatott és kívánt. — (Itt is csak azt mind mindenütt!!) — Mint valami végzetes erő úgy hatott a D... lényre kifelé. Megrögzött, megátalkodott egyformasággal bűjt mindig oda, ahol a legdurvább takarót osztogatták — hogy az ő kezében az arany sárrá, a Gróf Tolstoi-éban — az alkalmazkodni tudó főúréban pedig a sár változott arannyá... Azt olvastam hogy: az emberből a végzet a végzetét provokálja...

Ami a te réveden jutott most osztályrészemül, adja a Mindenható, hogy az az igaz alapon érvényesülhessen tovább is.

Engem végtelenül megnyugtat és jmege erősített, a munkához bizalmat adott az, hogy hozzád intézett kéresemnek nyíltan és sürgősen való elintézése lehetővé váltott itthon.

Fogadd Feleséged és gyermekeid részére is tőlünk kézcsókkal legforróbb üdvözléseinket szívesen
az Öregék.

4. november 1916

Kedves Zoltán Öcsém!

A képek 4 db. Condrand szállító által küldődnek címre postán két ládában legközelebbi időn.

Legjobb képem, a Tisza partja „Ősz” előtted fog állani rövid időn berámázattlanul.

Minden írott dolog a határállomáson maradt és így a Fränkel műkereskedő címe is.

A Rákóczi-n még dolgozom — az asszony kezeit, pofáját festettem erősebbre. Ezt is rövid időn küldhetem. Ezután a portraimait fejezem be részletekre(!)

— A Pista bátyám hazahozatala — temetése felől tudsz e valamit. Kérlek tudass! A Méltóságos Úrnak add át tiszteletteljes üdvözlétemet. Úgy Schulernek. Feleséged részére kézcsókomat küldöm

bátyád Simon.

Okt. 22. 1917 Técső.

Kedves Zoltán Öcsém!

A passzusaink innen e hóban az alispáni hivatalból 5. sz. a. (5. szám, nyilvántartás) a küldődtek a belügy-minisztériumhoz újítás végett. Feleségem a héten indul Münchenbe maradt dolgaink és ügyeinket rendezni.

Kérlek szépen lennél szíves telefonice kérést intézni az iránt a belügyminisztériumba, hogy az útlevelet Feleségem személyesen vehesse át, azt ne küldenék vissza Szigetre a hivatalból.

Az a hang, a hogy épen Te fogadtad a portraimait — én is tudom annak az értékét, emberi tartalmát, kifejezését, mérlegelni — adta meg részemre a lehetőséget arra, hogy én éppen és kizárólag a Schuler gyűjtemény számára elégedjem meg azzal az árral amit 6000 koronába állapítottam meg.

Ha a Méltóságos Úr — mint írod nem óhajt végleg lemondani a képről — azt a múzeum számára gondolná megszerezni, úgy az államtól ennek az árnak éppen a kétszeresét igényelném a rongyos befejezetlen portaimért.

Nem személyeskedés motívumai készítenek engem erre a gondolkodásra, de igen is a tapasztalat, amellyel művészeti törekvésem, munkálkodásom fogadtatott hivatalos helyeken akkor is, mikor ugyanegy időben korcs intézmények dús gazdagon lettek elismerve — támogatva és honorálva.

Éppen a mostani kult. miniszter Ő Nagyméltósága belátása juttatta hivatalos úton és helyen tudomásomra, hogy:

Allami subvencióra számíthatok akkor, ha kötelezem magam arra, hogy iskolám személyem és művészetemmel Magyarországot elkerülöm — nem háborgatom és lehetőleg Afrikába hajózom.

Ezt a szóbeli választ kaptam egy iskolám részére kérelmezett subventióérti folyamodványomra K.I.E. Min. osztálytanácsostól.

És tényleg: a legmagasabb elhatározás összhangba került bennem és körülem — az élő körül — a legmagabbb-az igazán legmagasabb elhatározással.

Mire ezzel a kedves tudni való és útra valóval leértem az utcára — már mint a „csöcselék” útjára, — a magas egekből az Urak Ura irtózatoss záport zúdított Budapestre.

... Mint már említettem neked a programom ez:

A Rákóczi lehozatom és befejezem.

Azután még egy Önarcképet kezdek olyan állás és felfogással mint a müncheni Galériában levő Marés műve a pemzlivel.

Azt hiszem az a kifejezés benne lesz az én arcképemben is — amit ott csudálhat meg az, akinek szeme van.

Ez a munka — ez a jövő foglalkoztat most mindenek előtt. Vajjon elérhetem e ezt?

Ezekkel azután azt a személyes elégtételt adhatom az én barátaim tisztelőim és bizalmasaimnak — saját magamnak is, hogy olyan kollektív kiállítást rendezek Budapesten, amivel nevem és művészetem körüli dolgozat világíthatok meg.

A Feleségetemet felhatalmazom a képem ügyét — a portrait — rendezni.

Ő holnap után Budapestre utazik téged okvetlen felkeres.

Feleséged Ő Nagyságának kézcsókomat Téged a gyerekeket csókolja

Simon Bátyád"

† Felvinczi Takáts Zoltán

MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁS BELGRÁDBAN 1918 ŐSZÉN

Csak hetek voltak már az első világháború végéig, mikor 1918 szeptember közepén, magyar képzőművészeti kiállítás nyílt meg a központi hatalmak által megszállva tartott szerb fővárosban, Belgrádban. Kevés figyelem terelődött rá annak idején, később pedig az egymásra torlódott nagy események feledésbe taszították.

Helyét és idejét tekintve nem volt akármilyen kiállítás, még különösebb tette azonban, hogy nem valami hivatalos művészeti szerv, intézmény vagy társulás, hanem egy közös gyalogezred rendezte. Már pedig köztudomású, hogy a „császári és királyi” (k. u. k.), tehát az osztrákokkal közös katonaság szolgálati nyelve a német volt, és még a magyarországi ezredek tisztikarában is bent ültek osztrákok.

A budapesti közös háziezred, a 32-es, is rendezett, képzőművészeti kiállítást 1917 végén. De Budapesten, és csak olyan művészek alkotásaiból, akik az ezredben teljesítettek katonai szolgálatot. A belgrádi kiállítást nem ilyen szűkkörűnek szánták kezdeményezői, országos jelleget adtak neki. Nem elégedtek meg azonban azzal sem, hogy az akkori idők magyar képzőművészetét megszállott területen ismertessék. Politikai céljaik is voltak a kiállítással. Sőt ezek a politikai célok adták meg számukra a kiállítás értelmét.

A 37-es közös gyalogezred hadialbum szerkesztő bizottsága kezdeményezte.¹ Hivatalos címén „Schriftleitung vom Kriegsalbum des Inf. Reg. No. 37”. Ez volt rányomtatva a levélpapírjaikra. De a német cím ellenére is magyarok voltak. Magyarságuk feltüntetésére nem volt mód. Annyit tudtak megtenni, hogy székhelyiük megjelölésénél Belgrádot magyaros ékezzel nyomtatták a levélpapírra. A kiállítás szervezési munkálatainak megkönnyítésére Budapesten, a Rákóczi út 78 szám alatt kirendeltségük működött („Expositur für Kunstaussstellung”).¹

A harminchetes bakák egy tábori levelezőlapján, amit a hadiözvegyek és hadiárvaik javára árultak, rajta van az osztrák és a magyar címer s közöttük a Habsburgok kisebb méretű családi címere. Az egymáshoz tapadó három címet az INDIVISIBILITER AC INSEPARABILITER szöveg fogja szalagként össze. A feloszthatatlanság és elválaszthatatlanság volt a kettős monarchia létének feltétele. Ezért került bele a közös címerbe még szöveggel is az egység fitogtatása. A magyar nép számára ez az egység függőséget és nehéz terheket jelentett. Különösen súlyosan nehezédtek ezek a terhek a magyarságra a háborúban, mikor százezrek dőltek dőghalmokba (*Ady*) és az élöket nélkülözés sorvasztotta szerte az országban. Ez ellen a bajthozó egység ellen akartak tüntetni a harminchetes közös katonák a magyar kiállítással. Védekező elkülönülés volt a kiállítás fő célja, feltápaszkodás a háborús förtelemből, képek, szobrok helyezése a fegyverek közé az akkori magyar képzőművészet bemutatásaként idegen földön, az önállóság dacos kifejezésével. Az a maroknyi ember, aki a kiállítás megrendezését a fejébe vette, hitt benne, hogy az figyelmet fog kelteni, miután nagy, átfogó kiállítási anyaggal, megszállott területen valósul meg, ahol a közös hadviselés és a vezetés osztrák túlsúlya eltakarta a magyar önállóságot. *Kornstein Egon* tartalékos főhadnagy, a kiállítás kezdeményezője és főszervezője (ő maga is művész, a világhírű *Waldbauer-*

Kerpely vonósnégyes tagja), erről a következőket írta 1918. augusztus 22-én nekem küldött levelében: „Soha olyan fontos nem volt még, hogy magyar vállalkozás sikerüljön a külföld szeme előtt, mint ma, mikor egyre jobban döngtetjük a különállás kapuját. Hogy egy közös ezred vállalkozik ilyenre, már maga is eléggé figyelemre méltó, és én csekély erőmmel hangsúlyozom a dolognak ezt a sorok között olvasandó célját, amennyire bírom, bár ezt közös tiszt voltomra való tekintettel csak mérséklettel tehetem.” A szervező bizottság nem titkolta, hogy a megszállott területen maradt szerb lakossághoz is közeledni szeretne a kiállítással. A belgrádi katonai kormányzóság kiméletlen elnyomó rendszerével szemben a magyar katonák csendes ellenállást fejtettek ki. A szükséges érintkezéseken túlmenő, közvetlen, békés kapcsolatokat azonban csak kevesen létesítettek a szerbekkel. A nagy, halálos ellentétek szélesebb áthidalásához más beállítottságra lett volna szükség mind a két részről. Végzetes kiszolgáltatottságukban a magyar katonák mutattak több jószándékot a közeledésre, mint a szerb lakosság. A kiállítást megértő találkozások alkalmának tervezni teljesen egyoldalú magyar kezdeményezés volt, jámbor szándék, aminek megvalósulására a szerbek nem adtak biztatást.²

A rendezők politikai céljainak értékeléséhez tudnunk kell, hogy 1917. november végén és december elején a magyar fővárosban és az ország több nagyvárosában már békétüntetések voltak. A munkások tömegei sztrájkoltak mindenfelé. A haladó diákság szervezetének, a budapesti *Galilei Körnek* békepropagandáját 1918. január közepén a Kör feloszlásával és több tagjának letartóztatásával akarta a kormányhatalom elnyomni. Tudjuk, hasztalanul.

1918. február elején a haditengerészek között Cattaróban lázadás tört ki. Az elretentő kivégzések ellenére később még Horvátországban és a Dunántúlon is volt katonai lázadás. Négy hónappal később Budapesten a MÁVAG munkásainak bérmozgalomban megnyilvánult elégedetlensége olyan félelmetes hatású volt, hogy a megriadt karhatalom rálőtt a munkásokra.

Az egyre fokozódó, forrongó nyugtalanság kitöréseire képest erőtlén és nagyon elméleti volt a belgrádi néma tüntetés. A magyar ellenzéki polgári pártok túlhaladott közjogi irányvonalát követte. A munkásság és a parasztság körében az Ausztriától való szabadulás vágya régi, állandó és magától értetődő volt. A „béke és demokrácia”, „föld és kenyér”, „szabadság és egyenlőség” követelése mellett nem is hangoztatták külön. A kezdeményező katonák hiányos valóságismeretére vallott, hogy az egységes Magyarország adottságából igényelték a nemzeti függetlenség teljességét, pedig a háborús helyzet és a nemzetiségek elszakadási mozgalmak már nagyon kétségessé tették az akkori Magyarország egységét. Igaz, hogy a vezető politikusok nagy része sem látott tisztában.

A szervező bizottság kifejezetten ellene volt, hogy a kiállításnak háborús jellege legyen. Már csak azért is, mert ez teljesen felismerhetetlenné tette volna amúgyis nagyon mérsékelt állásfoglalásukat az esztelen háborúval szemben és közeledési szándékukat a szerbek felé.



1. Belgrád. 1918. Balról jobbra: Czigány Dezső, Vedres Márk, Vesztróczy Manó, Bálint Zoltán, Hogyik István, Krajcsovics alezredes, ezredparancsnok, Kornstein Egon, Rexa Dezső, Rippl-Rónai József, Eördögh Lajos, Dezső Alajos, Pretsch őrnagy, az ezredparancsnok helyettese, Fleischer Miklós, Imre Sándor

Közelebb jutni a szerbekhez ugyan nem tudtak, háborúellenességüknek azonban könnyen érvényt szerezhettek, mert a magyar képzőművészek javarésze nem állt be a kollektív öldöklés szolgálatába. Már a háborús évek első tárlatain is az olyan műalkotások voltak többségben, amelyeknek semmi kapcsolatuk nem volt a háborúval. A reakciós uralkodó osztályok, *Pekár Gyula* kifejezésével, „a csataképfestés új formuláját” várták a magyar festőktől, a haditettek odaadó dicsőítését. De hiába várták. Számos háborús tárgyú alkotás inkább lehangoló, leverő hatást váltott ki, mint lelkesedést. Sok festőnek a háborús tárgy sem volt más, mint alkalom festői problémák megoldására, időszzerű élményanyag a festőiség egyoldalúságával tükrözve. A háborúellenesség csak bizonytalanul jelentkezett vagy éppen a békés élet képei mögé rejtőzött. Odáig nem merészkedett egy festő sem, hogy olyan döbbenetesen mutassa meg a háborút, mint később *Picasso* tette más öldöklés jogcímén, vagy olyan éles bírálatokkal jelképezze a történelmi eseményeket, mint a múlt század nagy magányos művésze, *Zichy Mihály*, ő is más körülmények között.

Amiben a belgrádi kezdeményezés túlment az akkori képzőművészeti kiállításokon, tárlatokon, néhány olyan haladó művész alkotásainak a bemutatása volt, akik hivatalos kiállításokon nemigen vettek részt. A hagyománytisztelettel készült, régies felfogású képekkel és szobrokkal szemben az alkotások többsége újabb irányokat mutatott.

A kiállító művészek között voltak: *Beck Ö. Fülöp*, *Berényi Róbert*, *Csók István*, *Czigány Dezső*, *Fémes Beck Vilmos*, *Iványi Grünwald Béla*, *Kernstok Károly*, *Márffy Ödön*, *Pátzay Pál*, *Rippl-Rónai József*, *Rudnay Gyula*, *Thorma János*, *Tihanyi Lajos*, *Vaszary János*, *Vedres Márk*, *Ziffer Sándor* és még sokan mások.

A műtárgyak száma tekintetében a belgrádi kiállítás nem maradt az akkori idők országos tárlatai mögött. Művészi színvonala sem volt alacsonyabb, mint a tárlatoké.

A szerbekkel szemben ugyan nem volt helyénvaló, de a minél nagyobb figyelemkeltés végett és a politikai cél érdekében, no meg mert más alkalmas épület nem is volt akkor a háborúsújtotta Belgrádban, a kiállítást a régi királyi konak termeiben rendezték. A műtárgyak elhelyezését külön bizottság intézte. A kiállító művészek polgári csoportját *Czigány Dezső*, *Rippl-Rónai József* és *Vedres Márk* képviselték, míg *Dezső Alajos*, *Eördögh Lajos*, *Hagyik István*, *Vesztróczy Manó* festőművészek és *Rexa Dezső* műtörténész mint katonák vettek részt a bizottság munkájában.

Szeptember 15-én ünnepélyes külsőségek között nyílt meg a kiállítás. A hadsereg nevében báró *Rhemen Adolf* vezérezredes, belgrádi katonai kormányzó és vezérkari főnöke, *Kerchnawe* ezredes jelent meg, két osztrák katona, teljesen gyanútlanul a kiállítás politikai vonatkozásait illetően. A Magyar Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, a Szépművészeti Múzeum, a Nemzeti Múzeum, a Képzőművészeti Társaság és Budapest főváros odavárt küldöttei azonban elmaradtak a megnyitásról és velük együtt a beígért anyagi támogatás is. A katonák viszont jöttek maguktól szívesen. Nem kellett parancsszó nekik. Áhítatos gyönyörűséggel szemlélték az eléjük tárulkozó műalkotásokat. Ezért egymagában érdemes volt megrendezni a kiállítást. Jól sikerültek a kiállítással kapcsolatos magyar kulturális rendezvények is.

Szeptember 29-én Bulgária, a központi hatalmak balkáni szövetsége, egyoldalúan beszüntette a hadműveleteket és békét kért. Közeledett a háború vége és az összeomlás. Belgrádban sietve összecsomagolták a kiállítás anyagát és Budapest felé irányították.

A kiállítás remélt jövedelmével a harminchetesek hadiárvaik neveltetéséhez kívántak hozzájárulni. Az ország pénzét azonban még mindig a háborús kiadások nyelték el. Nem jutott belőle képek és szobrok jótékony vásárlására. A művészek által szíves készséggel felajánlott műveket nem lehetett pénzzé tenni a hadiárvák javára. Hogy a kiállítás Belgrádban valósult meg,

aránylag jó körülmények között, mutatósan, sok értékes képpel és szoborral, jótékonyági jogcíme tette lehetővé. Az anyagi siker tekintetében azonban aligha voltak különös reményei a harmincheteseknek, hiszen a magyar művészeti intézmények és hivatalos szervek illetéktelenséget láttak abban, hogy egy közös gyalogezred adjon nagyarányú tájékoztatást külföldön a magyar képzőművészetről. El kell ismerni, hogy a katonák — illetéktelenségük ellenére is — eleget tettek vállalt feladatuknak. Jó munkát végeztek s ez adja a belgrádi kiállítás jelentőségét. A magyar képzőművészet szélesebbkörű

áttekintésére alkalmat nyújtó, reprezentatív kiállítás volt, amely jól érzékeltette a háborús évek magyar képzőművészetének sokszínűségét, haladó voltát, magyar jellegzetességeit és a nagy emberirtással szemben kihangsúlyozott békés életszeretét.

Politikai céljai egészen mérsékelték és túlságosan rejtettek voltak. El is késtek a megvalósításukkal. Ennek ellenére a javára írhatjuk a kiállításnak, hogy beletartozott abba az áradó megmozdulásba, mely a magyarországi októberi forradalmat létrehozta.

Bálint Zoltán

JEGYZETEK

¹ A hadialbumokról annyit, hogy a közös hadvezetőség parancsára minden ezred köteles volt gyűjteni az ezred haditetteire, hősiességére vonatkozó adatokat, hogy a győzelmesnek remélt háború végén a begyűlt anyagot diszes albumban összefoglalva közzétegyék. Az adatgyűjtés irányítását és a szerkesztő munkát a megbízottak katonai beosztásban végezték.

² Az egész szerb népre általánosítható, amit *Slobodan Z. Markovic* közöl a szerb írók magatartásáról az első világháborúban: „Szerbia írói testben-lélekben teljes elkötelezettséget vállaltak az ország szabadságáért és léteért folytatott harcban. — ... életkörülmé-

nyeik a konkrét hazafiasságot és harciasságot kényszerítették rájuk s ez, mint a legerőteljesebb lelki elragadtatás, valamennyi, a háborúban részt vevő nemzedék íróinak többségét egy táborban egyesítette: (*Slobodan Z. Markovic*: Expresszionizmus a jugoszláv irodalomban. Helikon, 1964. 2—3.) Az írók együttélték sorsukat a néppel s a nép egy volt velük. A letiportság sajnó sérelmével és a forrongó szabadságvágygal szemben a háború bűnös voltának és kilátástalanságának felismerése a fegyveres magyarok soraiban, elszánt szervezett cselekedetek híján, nem volt elég a két nép közötti tragikus távolság csökkentésére.

A tanácsköztársasági plakátokban joggal látjuk forradalmi művészeti hagyományaink egyik csúcspontját. Összehasonlító kutatással nem lenne nehéz bizonyítani, hogy 1919-es plakátművészetünk jelentősége mennyire túlnő a nemzeti művészet történetén. Ez az anyag – vitathatatlanul – egyik fontos csomópontja az első világháború végén fellendült nemzetközi forradalmi hullám művészettörténetének. Sokat foglalkoztak már e plakátok történelmi jelentőségével, dokumentális értékével. Művészeti vonatkozásait, tartalmi-formai meghatározókat még nem elemezte és nem általánosította a szakirodalom, legfeljebb utalt rájuk.

A tanácsköztársasági grafika kritikai katalógusának elkészítése egyre sürgetőbb feladat.¹ Nehézsége, hogy csak nemzetközi összehasonlító kutatás alapján végezhető el, számolván a meglevő – a megmaradt – alkotások tanulmányozása mellett elpusztult művek rekonstrukciójának szükségességével, a megmentett adattári, levéltári anyagokban fellelhető tények mellett a szóbeli és írásos visszaemlékezések esetlegességeivel. A feladat szépségét és tudományos izgalmát viszont a várható eredmény adja, egyrészt azért, mert a kutatás feltárhatja a XX. századi művészet néhány lényeges sajátosságának problematikáját, másrészt meg azért, mert némelyik részeredménye forrás-értékű lehet a korszakkal foglalkozó társadalomtudományok, elsősorban a történet-tudomány számára.

Az alábbiakban szemügyre vesszük néhány tanácsköztársasági plakátunk nemzetközi vonatkozásait, korántsem teljességre törekedve. Elemzésünk ma még sajnálatosan nem terjed túl a képleg bizonyítható összefüggéseken. Mentségünkre szolgáljon, hogy – művészet-történeti analízisről lévén szó – az elsődleges képi összefüggésnek nem mondhat ellent a később esetleg előkerülő adatanyag vagy egyéb kiegészítő utalás. Szembetűnik az analógia-problémák sokfélesége, s ez eleve jelzi az igényt, hogy a majdani kritikai katalógus összeállításának munkája nem mellőzheti sem a historikus rendszerű kutatást, sem a művészetelméleti tanulságokat.

Elsőként egy korábbi mozzanatra utalunk, amely ha nem is különös jelentőségű, de szemléletesen példázza, hogy a tizenkilences plakátokhoz vezető magyar művészeti előzményeknek milyen lehetséges kapcsolata volt a kortárs külföldi művészettel. Uitz Béla 1915-ben Picassónak 1904-ből való *Vasalónője* (2. kép) alapján alkotta meg *Mosónő* című szénrajzát (1. kép). A nőalak és az előtér hasonló elrendezése, a fej és a karok mozdulata valószínűleg teszik, hogy Uitzot tudatosan foglalkoztatta a Picasso-kép. Uitzról tudjuk, hogy ismerte és sokra tartotta Picasso akkori művészetét. A vasalónő figurája mint emlékkép is rögzíthető benne, és így vezethetett később a nőalak sajátos variálásához. Uitz alakja néhány külsőségben annyira közvetlenül reagál a Picasso-képre, hogy felhívja a figyelmet a hasonlóságnál lényegesebb különbségekre. Legkevésbé a vasalónő–mosónő motívum, vagyis a téma hasonlósága kelthet különösebb érdeklődést. Hiszen ez a témakör – munkások és különösen munkásnők alakjai, a perifériákra szorultak, általában egyfajta nagyvárosi embertípus – a múltszázad közepe óta folytonosan terebélyesedő témakör, és a francia

festészetben Daumier-val kezdődően, Degas, Toulouse-Lautrec, a fiatal Picasso munkásságában bontakozott ki a századforduló sajátos tartalmú, újfajta kritikai realizmusának egyik fontos variánsává.²

A két kép összevetése során a tartalmi-formai megoldás tudatos hasonlósága és a szándékosnak látszó különbség érdemel figyelmet. Picasso szikár, sovány figurája, a lekonyuló, erőtlen fej és a fáradt kezek sivárságba beletörődő, megtört emberi magatartást árasztanak. Az ily módon redukált és elmélyített pszichikai jellemzés, e körülhatároltsága folytán annyira pregnáns kritikai hang fokozza a szuggesztivitást és szükségszerű szelekciót von maga után a belső-külső forma fogalmazásában. Hangsúlyos lett a vonal szerepe és elszikkadt a tömegé. Ennek megfelelően alakult a szín értelmezése, a picassói kék és rózsaszín korszakok átmenetének szellemében. A kékek–szürkék–barnák–rózsaszínek egymásba áttetsző finom sejtetése meghatározza az érzéki közlés jellegét és alárendeli azt a mélyebben gondolati közlés-módnak.

Uitz Béla nagyszerű szénrajzán éppen a Picassónál leginkább redukált elemnek, a tömegnek a szerepe és a hangsúlyozása tűnik szembe. A mintegy férfias erejű nőalakon megfeszülnek az izmok és a bőr; a figura az izmok fegyelmезetten szerkesztett tömegéből épül fel. Az előtér nem sík felületű asztal, mint Picassónál, s bár ugyanúgy a képsíkkal párhuzamosan helyezkedik el, kitölti a mosott ruha geometrikusan épített, plasztikus tömege, összhangban a felmagasodó alak tömegritmusával. Itt is oldalra hajlik a fej, de nem úgy mint Picassónál, ahol a fej fáradtan lekonyul a vállak előtt, s még a leomló haj is terhes a vékony nyaknak, a soványan szögletes vállaknak. Picassónál a fej tartalmi és szerkezeti csomópont, összegezi és betetőzi mindazt, amit a művész a szüksézáván ábrázolt figurával, a síkok szigorú logikájával közöl. Uitz Béla rajzán megfeszülnek a nyak vastag izmai, s az anatómiailag viszonylag kicsi fej a váll tömege elé kerül, hogy bele tudjon még férni a képbe. A fej tartalmi-szerkezeti szerepe mellékes a karok tömegéhez, a mintegy fojtó mozdulattal ruhát csavaró kezek erejéhez képest; az izomzat ritmikáját még ki is hangsúlyozza a középtengelyes szerkezet. Picasso nőalakja a beletörődő erőtlenség és a kényszerű magány kritikája. Társadalmilag konkrétabb mint Uitzé, egyénibb és tipikusabb. Uitz mosónőjének kissé klasszicizáló, robusztus alakja viszont a pillanatnyi tétlenségre kényszerített, bármikor kitörni kész erőt kiáltja világgá. Picasso kiveti a konkrét szituációt; Uitznál mintegy mellékes maga a szituáció, a cselekmény jelzéssé válik, s a nőalakban mintegy jelképi sűrítéssel és áttételességgel jelenik meg a forradalmi szándék.

A szituáció értelmezésének megváltozása magában foglalja természetesen a *Vasalónő* megalkotása óta eltelt évtizednyi idő általános művészeti tapasztalásának néhány vonását is. A két alkotás hasonlósága és különbözősége mindenesetre jól jellemzi, vagy legalábbis részben jellemzi azt a folyamatot, ahogyan a társadalmilag leginkább aktív egykorú magyar művészek a kortárs művészet újabb törekvései között tájékozódtak. Uitz is, a Nyolcak és az aktivisták körébe tartozó művésztársai

hoz hasonlóan, szelektálva ezeket a törekvéseket, elvette azt, ami a magatartás, a gondolkodás passzivitására készíthette volna, és alkalmazta azt, ami a sűrítettebb, feszültebb intellektuális és érzelmi élmény keltésével — immár a kubisták és a korai expresszionisták tapasztalata alapján — felkészíthette a művészt is, a nézőt is a társadalmi valóság minél tevékenyebb befogadására. A *Mosónő* éppen e Picasso-analógia révén alkalmas arra, hogy felhívja a figyelmet ezekre az összefüggésekre.

A tanácsköztársasági grafika szemszögéből vizsgálván a fenti analógiát, gondolnunk kell arra a plakátformáláshoz vezető, tömörítő és jelteremtő szándékra, amely mindvégig jellemezte a Nyolcak és az aktivisták alkotómódszerét. A radikális-polgári felfogáson nem egyszer túllépő, művészileg realizált tudatosságukra gondolunk, amely az 1910 körüli és a tizes évek szimbólikus törekvéseit — ha áttételesen is — rokonítja a tanácsköztársasági grafikában megérelődő szimbólumokkal, pontosabban, a szimbólum-alkotás folyamatával. A hegyi-beszédek, vízparti lovasok kompozícióiban, az aktképek, portrék merész szerkesztettségében és dekorativitásában a művészek olyan általános érvényű emberi mondanivaló közlésének lehetőségeit feszegették, amely csak később, az 1918–1919-es évek forradalmi megmozdulásainak idejére válhatott társadalmilag konkrét mondanivalóvá. Művészettörténetileg logikus, hogy a politikai frontok megérelődésének, a határozottan fogalmazott, forradalmi művészeti feladatok kialakulásának periódusára éppen ezek a művészek — túlnyomóan a Nyolcakhoz és az aktivistákhoz tartozó, vagy rokonszellemű alkotók — álltak tettekre készen. A radikálisan gondolkodók fogékonyan reagáltak a történetileg legfontosabb



2. Picasso: Vasalónő, 1904.



1. Uitz Béla: Mosónő, 1915.

társadalmi és művészeti mozgalmakra. A minél hatékonyabb képi nyelv érlelése érdekében kutatták az általánosan változó gondolkodásmód új sajátosságait, a jelen-ség és lényeg között új módon szelektáló tájékozódás módszerét.

Az Uitz-rajz harsány hangjához hozzájárulhatott — a fent említett folyamat mellett és azon belül — az egyre nagyobb számú első világháborús plakátanyag közvetlenebb-közvetettebb hatása. Nem találtunk ugyan kapcsolatot az Uitz-rajz és korábbi, magyar vagy külföldi plakát között, de ettől a rajztól, eszközeiben és főként az expresszivitást szolgáló szerkezeti felfogásban semmiképpen sem idegen a stílusban késő-szecessziós, forradalmasodó plakátművészet szelleme. A tizes évek művészetének összegező feldolgozása során — amire mindeddig sem magyar, sem egyetemes vonatkozásban nem került megnyugtatóan sor —, ugyanúgy szembe kell nézni ezzel a fejlődéstörténeti problémával, mint a radikális polgári törekvések és az avantgard kapcsolatának tényével, s az avantgard szerepével a szocialista tendenciák történetében.

Anélkül, hogy túlozni akarnánk a fenti analógia jelentőségét, az a véleményünk, hogy jelen esetben egyfajta analógia-típusról van szó, amilyenl nem keves-szer találkozhatunk művészetünkben a Tanácsköztársaság előtt és alatt. A hasonló problémák művészettörténeti jelentőségét nem elsősorban abban látjuk, hogy melyik az elsődleges vagy a másodlagos alkotás. A plakátok esetében ez néha csak érdekes adat, és nem mindig művészettörténeti fontosságú tény. Lényeges viszont az, hogy valamely megoldás, jel, motívum stb. mikor,



3. K. Kollwitz: Menetelő takácsok. 1897.

milyen körülmények között bukkan fel valamely ország művészetében, milyen kölcsönhatás követhető nyomon a korszak egyetemes művészetében, elsősorban az 1916–1923-as nagy forradalmi hullám európai művészeti megnyilvánulásaiban. Anélkül, hogy kitérnénk a stíluskritikai jellemzőkre, amelyek a tizenkilences magyar plakátokat a korszak egyetemes plakátművészetéhez kötik, ezen belül a késő-szecessziós plakátnak az első világháború idején jelentkező külső formai elemeihez, a háborús plakátok hangvételéhez, vizsgáljuk meg egy-két plakátunk konkrét kapcsolódását más országok művészetéhez.

Vessük össze Szántó Lajos: *Proletárok! Előre! Ti vagytok a világ megváltói!* feliratú plakátját (5. kép) Käthe Kollwitz *Parasztháború*-sorozatának 1908-ban készült, *Foglyok* című lapjával (4. kép). A Kollwitz-lap hatásának okait a művész munkásságának századforduló körüli változásaiban és a *Foglyok* egykori jelentőségében kell keresnünk.

Kollwitz grafikájában a századvégi kritikai realizmus olyan változatával van dolgunk, amely eltér a francia művészet jellegzetes akkori kritikai vonalától, és inkább a századzi nagyrealista koncepcióban gyökerezik. Érzékenyen reagált a századvégi nyugtalan életérzésre, befogadta a német művészetre ható belső és külső előzményeket, amelyek a későbbi német expresszionizmusban is folytatásra leltek.³

Kollwitznak az 1890-es években készült *Takácsfelkelés*-sorozata, többek között az 1897-i *Menetelő takácsok* (Weberzug) című lap (3. kép) tanúsítja, hogy milyen lényeges pontokon tért el az akkor fiatal művész módszere a múlt századi középeurópai kritikai realizmustól. Alig jelezte a színhelyet, egyre inkább közelítette egymáshoz a különböző embertípusok pszichikai jellemzését, így hangsúlyozódott a menetelő tömeg alakjainak a helyzetüknél fogva hasonló vagy azonos érzelmenyaga. A figurák nem egymás ellentétében vagy variáltságában bontakoztatják ki a művészi ítéletet, mint a korábbi rokon-

tartalmú kompozíciókon, hanem a közös vonások fel-fokozásával érlelődik a képből áradó mondanivaló.

A *Foglyok* című lapon még jobban hangsúlyozódik az embercsoport tömör fogalmazása és ezzel együtt — tartalmilag — a tömeg osztályjellege. Itt eltűnik már az előbbi lap horizontvonala is, nincs többé szükség a színtér jelzésére. Helyét kitölti az összekötözött alakokból álló, kötéllel is elzárt embercsoport, az áthatolhatatlanul tömör tömeg, a köteleket szétfeszíteni képes, egységes akaratú sokaság. Más témába, a tömegábrázolás ikonográfiájába vágó kérdés, miért változhatott meg oly módon a tömegábrázolás, ahogyan azt ez a Kollwitz-lap is példázza. Az ábrázolt tömeg osztálytömeggé lett, és ebben szerepe volt nemcsak a munkásmozgalom szervezeti megerősödésével változó társadalmi tudatnak, hanem annak is, hogy a Párizsi Kommun, az Európa-szerte fellendült tömegmegmozdulások, május elsejék, bérharok, tüntetések egy tartalmában új látvány élményét is keltették. Kollwitz *Foglyok* című lapja az első képzőművészeti alkotások közé tartozik, ahol ez az új társadalmi élmény már formában realizáltan jelentkezett, s az optikai tömeghatás egy új tartalmú tömegfogalom kivetítésének eszköze lett. Ez magyarázhatja a lap későbbi hatását is.⁴

Szántó Lajos említett plakátja nem tartozik tanácsköztársasági grafikánk kiemelkedő alkotásai közé. Különös figyelmet főként amiatt érdemel, ahogyan előképéhez, a Kollwitz-laphoz kapcsolódik. A plakáton a hősi, nem kevés romantikus pátosztól áthatott, felszabadult, győztes tömeg jelenik meg, a nézővel szembe fordulva, a fekvő formátumú plakát képsíkjával párhuzamosan. Az elől állók sorfala mögött a művész inkább csak jelzi a sokaságot (a Kollwitz-lap tömege ilyen értelemben is tömörszerűbb, kevésbé differenciált); a tömeg zártságát a Kollwitznál is alkalmazott, ott még sokkal szembe-tűnőbb izocefália hangsúlyozza. A *Foglyok* figuráit deréktájt metsző kötél itt lejjebb csúszik, az alsó láb-



4. K. Kollwitz: Foglyok. 1908.

szarak közt átfonódó tüskés sövény motívumában jelentkezik, amely többé nem szigeteli el a tömeget — hiszen átléphető — és csak a legyőzött sorsra utal. A kötél-motívum másodlagos alkalmazásának e fenti megoldása azonban nem bizonyult elegendőnek. Megjelennek — és ez sem független a Kollwitz-lap tagolásától — az elől állók alakjai a francia polgári forradalom hőseire utaló, derékre tekert vörös kendők, amelyek további, a plakát vörösbetűs szövegével összehangzó vízszintes tagolást biztosítanak.

Nem dokumentálható, hogy Szántó Lajos mikor, milyen körülmények között, vagy kinek a révén ismerte meg a Kollwitz-lapot. De köztudomású, hogy Kollwitz művészetét akkor már nemzetközileg ismerték és a haladó gondolkodású művészek Európa-szerte számon tartották korai, inkább csak ösztönös kritikai alkotásait is. A Szántó-plakát dokumentum nélkül is világosan bizonyítja a tudatos kapcsolódást, éspedig nem egy már megoldott művészi gondolat variálását (mint a Picasso — Uitz analógia esetében), hanem egy meghatározott történelmi körülményekhez erősen kötődő koncepció másodlagos és gyengébb felhasználását. Érdekessége viszont éppen az, hogy mikor, milyen helyzetben rezonált magyar művész az igen jelentős, tartalmában félreérthetetlenül osztályharcos, mintegy jelképes Kollwitz-lapra.⁵

Anélkül, hogy behatóan követnénk ennek a kötél-motívumnak (a képsíkkal párhuzamos tömeg vagy csoport elzártságának) a további tematikai változásait, ki kell tennünk arra, hogyan jelenik meg a Kollwitz-lap kötele, a Szántó-plakát sövénye fémlánc formájában Derkovits Gyula *Aríisták* című festményén (6. kép). Hozzájárul a mondanivaló sűrítéséhez és felfokozásához, olyan téma

esetében, amely Watteau *Bohócától* kezdődően és különösen a múlt század közepétől — Daumiertől — annyi alkalmat adott a művészeknek arra, hogy kifejezzék egyén és társadalom divergenciáját, a kényszerűségből vállalt maszk jelentését és az elzárkózás kényszerét, a maszk pusztá létével közölt és variált magatartást vagy éppen az „élő” maszkkal, a maszk és az élő arc szembeállításával kibontott társadalmi ítéletet. S hogy Derkovits artistái és bohócai nem egyszerűen az ellentmondásaiban tehetetlen egyén magára maradottságát juttatják szóhoz, hanem a viszonyokat megítélni tudó ember fölényét, felülemelkedést az elidegenedésen, ahhoz hozzájárul a csoport képi elhelyezését hangsúlyozó, a szituációt jelző lánc motívuma is. Ezüstszíne továbbcseng az erőművész láncáiban, az artistanő melltartójának flitterében, a dob bordáiban: a lánc „jelen van” az egész képen. Az alakok sokrétű pszichológiai motiváltságát fokozza a lánc jelenléte, amely nemcsak a csoport zárt világára utal, hanem a vállalt sors tudatára is; az artisták, a maguk elszigeteltségéből, bizonyos érzelmi-gondolati fölényrel néznek szembe a világgal. A kép bonyolult tartalma természetesen főként az artista, a bohóctéma ikonológiai kutatásával közelíthető meg, de éppen a derkovitsi értelmezéshez járul itt hozzá a csoportfűzés megoldása és ebben a lánc motívuma. A Derkovits-képre nem azért hivatkozunk, mintha az említett motívum és annak bármely korábbi alkalmazása között valamilyen átvétel-jellegű kapcsolat feltételezhető lenne. A kötél-motívumnak a Kollwitz-lapon kialakult jelkép-jellege konkrét kapcsolat híján is vissza-visszatérhet olyan alkotásokban, amelyek tudatosan keresnek választ és megoldást az egyén és közösség feszült viszonyára.

Proletárok! Előre! Ti vagytok a világ megváltói!



O.P.B.

5. Szántó Lajos: Proletárok! Előre! Ti vagytok a világ megváltói! 1919.

A Derkovits-kép annyiban is bonyolultabb, hogy az artista-csoport több mint szimbólikus: egyéni, tipikus, egyetemesebb.

Egy másik plakátunk, Vértés Marcellnak 1918-ból való *Lukacsicsa* (11. kép) ugyancsak arra indít bennünket, hogy összevegyük Kollwitz művészetével. Analógia ezúttal nem a képépítésben van, hanem a típusalkotás módjában. A *Lukacsics*, Vértés másik akkori plakátjához, az *Őfelsége a király nevében*-hez hasonlóan, kompozíciójában eltér a többi plakáttól, mintegy „képszerűbb”. Az egyikben az anya–gyermek csoport és a börtönudvar, a másikon a karikatúrisztikus király-portré és a halálraítéltek sora két különböző síkon jelennek meg, és ezek tartalmi-logikai összefüggésére épül a hatás. Megtalálhatók a Vértés-plakátok stílusi analógiái a háborús plakátművészetben, vagy az 1918–21. évek szovjet grafikájában. De bármennyire is fontos lenne a stílusi-formai elemzés a plakát tartalmi hatásának rekonstrukciójához, ezúttal csak a *Lukacsics* anya-gyermek csoportjával foglalkozunk, mégpedig Kollwitz vonatkozásában.

A rács mögött a börtönudvaron a kivégzés sortűzét vezénylik, s a távoli kép előtt, kezét szívére szorítva támolyog — mintegy a börtönfalhoz támaszkodva — az anya, terhes proletáraszony, mellette két síró kisgyereke. Káthe Kollwitz a század első évtizedének végefelé, a *Képek a nyomorról* (Bildern vom Elend) sorozatban kellett életre hasonló alakokat.⁶ A II. lap (7. kép) kockás kendős nőalakjához kisgyerekek bújik, várják a kocsmából kitántorgó apát. A III. lapon (8. kép) érett típusként jelenik meg profilban a terhes munkásasszony. A IV. lap (9. kép) asszonyalakja egy rakparti lépcső aljára érve, szenvedélyesen öleli magához tragikus tette előtt, bor-

zalmas elhatározásában két kis gyermekét. A VI. lap (10. kép) terhes asszonya fájdalmasan előregörnyed, mögötte tehetetlenül és bémészan áll két kisgyerek. Vértés Marcellnak ismernie kellett ezeket a lapokat. Plakátjának anya-gyermek csoportja ezt adatok nélkül is valószínűsíti. A feltételezést nemcsak a terhes munkásasszony és a két gyermek motívuma, nemcsak a szorosabban vett téma indokolja, hanem az anya- és gyermek típusok rendkívüli hasonlósága, az alakok egymáshoz való arányának azonossága, a munkáscsalád fizikai elnyomódásának az a Kollwitznál megérlelődött fogalmazása, amely művészetünkben nem egyedül a Vértés-plakátra hatott.⁷

A Vértés-plakát nem külsőségekben kapcsolódik Kollwitzhoz, lényeges vonásokban el is tér tőle. Az anyalak patetikusabb mint bármelyik Kollwitz-figura. Ez összefügghet a plakát funkciójának akkori értelmezésével is és közelebbről a *Lukacsics*-plakát szűkebb témájával. A típusok és arányok analógiája a fontos, annak a kollwitzi csoport-fogalmazásnak a továbbvitele, amely a német művész munkásságában 1900 körül tűnik fel és a harmincas évek közepéig nyomon követhető. Nem érdektelen, hogy Kollwitz 1921-i *Elesett* (Gefallen) és 1924-i *Kenyeret!* (Brot!) című litográfiái (12. kép) formailag közelebb állnak a Vértés-csoporthoz, mint a *Képek a nyomorról* sorozathoz. E lapokon a csoportok plasztikusabbak, a környezet jelzése feleslegessé vált (a Vértés-plakáton sincs az anya-gyermek csoportnak közvetlen életképi színtere). A *Kenyeret!* című lap plakátként is szerepelt.⁸ E művei a későbbi tömör, tömbszerű, monumentális anya-gyermek szobor grafikai előzményeinek is tekinthetők. Annak ellenére, hogy a magyar tanácsköztársasági plakátanyag 1920-ban már ismert volt vagy ismert lehetett az ausztriai, németor-



6. Derkovits Gyula: Artisták. 1933.]

szági művészek körében, alaptalan lenne feltételezni a Vértess plakát hatását Kollwitz későbbi kőrajzaira. Figyelemre méltó azonban, ahogyan Kollwitznak a húszas évek elején alkotott munkái Vértess értelmezésének helyességét igazolják: a korai Kollwitz-művek hasonlóképpen hatottak magyar művészre a forradalmi megmozdulások fellendülése idején, mint ahogyan magának Kollwitznak a grafikájában folytatódott, a németországi munkásmozgalom súlyos küzdelmeinek és megpróbáltatásainak éveiben. A nagy német művész ebben az alkotói periódusában jutott el odáig, — amint azt az 1920-as *Liebknecht-émléklap*, az 1924-es *Soha többé háborút!* (Nie wieder Krieg!) plakát tanúsítja, — hogy művészetében a proletariátus ügyét a nép ügyévé tudta általánosítani.⁹

Ha az eddigiek azt példázzák, hogyan kerülhet sor egy kompozíciós megoldás vagy típusalkotás átvételére, továbbfejlesztésére adott történelmi körülmények között (vagyis a konkrét társadalmi szituáció és a művészi tudat meghatározó szerepe abban, hogy a művész miként szelektál a lehetséges előképek között), egyik-másik plakátunk másfajta megközelítésekre kínál alkalmat.

Még nem megnyugtatóan tisztázott az eredet kérdése a Tanácsköztársaság egyik igen emlékeztető, művészileg gyengébb plakátja esetében: *Te! Sötétben bújkáló rémhír-*

terjesztő ellenforradalmár reszkess! (15. kép). A közel-múltig ismeretlen szerzőnek tulajdonított plakátról nemrégiben tájékoztatást olvashattunk, mely szerint alkotója Kónya Sándor, az 1919-es Munkások Irodalmi és Művészeti Szövetségének volt tanára.¹⁰ Kónya levele szerint az ötletet az Atheneum grafikai osztályának munkatársa — a megbízó — adta, és ugyancsak a megbízó kívánságára vállalkozott a grafikus, szokásától eltérően, naturális megoldásra. A plakáttervező személyét illetően más elképzelésekről, emlékezésekről is tudunk,¹¹ a megbízó fenti szerepe a plakát elindításában azonban valószínűnek látszik. Szilágyi Jolán, aki ugyancsak alkotott plakátot 1919-ben, tud arról, hogy Szamuely Tibor több szovjet plakátot hozott haza szovjetunióbeli útjáról, köztük azt a plakátot is, amely a *Reszkess* előképe lehetett. Az intervenciós szovjet plakátgrafikának egy másik, általunk ismert alkotása, amelynek ötlete — a kinyújtott karjával előre mutató katoná alakja — azonos a magyar plakátéval, D. Sz. Moor kiváló műve (16. kép), 1920-as keltezésű.¹² Moor vörös-fekete plakátján nem egészalakos a figura, de mozdulata — az előre mutató kar és a ránk szegeződő pillantás — a magyar plakátéhoz hasonló. A meghatározott pszichikai hatást biztosító mozzanat mindkettőn azonos. A szovjet plakáton jóval



7. K. Kollwitz: Képek a nyomorról II.

alárendeltebb grafikai szerepe van a szövegnek. A lapot betölti a vörös, alig tagolt figura és mögötte a gyár-sziluett.

Itt tehát egy plakát-ötlet többszörös visszatéréséről van szó, s az Atheneumnak a megbízást kiadó, nem grafikus munkatársa nyilvánvalóan már látott plakát alapján körvonalazta elképzelését. Ismerhette a magyar plakát nem kevés kompozíciós előzményét¹³ és közvetlenül vagy valamilyen másodlagos felhasználás közvetítésével ismerhette az alapötletet. Ennek — az időpont alapján feltételezhetően legkorábbi — jelentkezése egy 1914-es angol toborzó plakáthoz fűződik, Alfred Leed *Hazádnak szüksége van rád* feliratú plakátjához,¹⁴ amelyen egy tisztsapkás, a nézővel szembenéző fej mellett erős rövidülésben, a képsíkra merőlegesen nyúlik ki a nézőre mutató kar és keztyűs kéz. Itt tehát egy jellegzetesen háborús plakát-motívummal állunk szemben, olyan „blickfangos” ötlettel, amelynek mindenfajta alkalmazása a mozgósítást szolgálja. Ezen belül is figyelemmel kísérhető azonban a harc jellegével együtt változó jelentéstartalom, az angol tiszttól a magyar kiskatonán keresztül az orosz katona-munkás típusig, hogy végül Moor *Jelentkeztél-e már önkéntesnek* feliratú plakátján háttérbe szoruljon minden naturális elem és egyenruharészlet, s a jelképes vörös színnek döntő kompozíciós szerepe legyen.

Hasonló analógiák esetében semmiképpen sem lehet — véleményünk szerint — plágiumról beszélni. A háborús plakátoknál is és a forradalmi plakátoknál méginkább számolnunk kell azzal, hogy analóg történelmi helyzet kiválthatja hasonló indulatok hasonló művészi közlését, eljutva néha az ötlet vagy éppen a jeltermelés folyamatának azonosságáig. Sor kerülhet a már megoldott ötlet átvételére is, amennyiben az jól szolgálja a pillanatnyi célt. De jóformán sohasem találkozunk mechanikus átvétellel, mert a legértetesebb motívum újraalkalmazásánál is

változik a jelentéstartalom, a közvetlen körülményeknek és célnak megfelelően. Arra pedig éppen a fenti példa hívhatja fel a figyelmet, hogy a művészi érték mennyire nem függvénye az ötlet elsődlegességének: az adott motívumot alkalmazó plakátok sorában az időrendben utolsó, Moor 1920-as alkotása művészileg a legegységesebb.

A forradalmi plakát születésének történelmi körülményeiből, a műfaj alkalmazásának, fejlődésének szükségességéből adódik a lehetőség, hogy maga a plakát jellé váljék. Példaként — nemzetközi vonatkozások nélkül is — utalnunk kell Bíró Mihály 1919. május 1-i plakátjára. A híres vöröskalapácsos ember első változatban 1913-ban, Népszava-plakáton jelent meg, még 1919 előtt a Népszava-kiadó emblémájaként, majd később a Szociáldemokrata Párt jelvényeként lett közismert. Itt már valóságos jelrendszerrel állunk szemben. Tartalmilag kötött jelek a vörös szín, a kalapács, a kalapács-csal lesújtó emberalak. A jelrendszer és külön-külön minden jel félreérthetetlen volta, s a művészi erő, amely fontos történelmi pillanatban emlékezetesen egybe-ötvozve a jeleket, — mindez együttesen emelte olyan jelképpé a vörös kalapácsos ember alakját, hogy az a jelvény közérthetőségével tudott hatni.

Bíró Mihály 1919-i, *Bitangok! Ezt akartátok?* feliratú plakátján (13. kép) a vörös ököl lecsap a párizsi konferencia tárgyalóasztalára, az asztal széttörik az ökölcsapás súlya alatt. John Heartfield 1931-i plakátján (*Tod dem Faschismus! Bildet proletarische Abwehrformationen*) ugyancsak a lesújtó ököl alatt töredezik szét a rohamisak és a horogkereszt (14. kép). Az ököl-motívum később is, a második világháború antifasiszta plakátjaiban is visszatér. Kiváló példája Ék Sándor 1944-ből való plakátja (*Náci-Németország rövidesen megsemmisül*), amelyen a szövetséges hatalmak öklei sújtanak le a Hitler-fejre és a horogkeresztre. Művészettörténetileg sem lenne érdektelen tisztázni, hogy az ököl (felemelt ököl — munkásköszöntés, lesújtó ököl — osztályerő) társadalmilag



8. K. Kollwitz: Képek a nyomorról III.

kialakult jelkép-jellege mikor tűnt fel először mint *képi jel* és hogyan hatott vissza a képi fogalmazás a jel társadalmi tartalmának tudatosításában. Tény, hogy a társadalmilag kialakult jelentéstartalom adott történelmi szituációban veheti fel – az azt vállaló művész keze nyomán – a közérthető képi jel formáját.

Egyszerűbb az összefüggés Földes Imre – Végh Gusztáv *Szociális termelésből fakad a jólét* feliratú 1919-es plakátja (17. kép) és a német Julie Wolffthorn 1912-i *Előre!* (Vorwärts) című folyóiratplakátja között (18. kép). Utóbbin a vitorlást irányító, derékig meztelen fiatalember áll. A magyar plakáton teljesen hasonló mozdulatban csupasz mellű munkás jelenik meg, köréje – a vitorla íveléséhez hasonlóan – félkört von a turbina lendítőkereke. A német plakát alakja jobbkezét a kormányon tartja, balja ökölbe szorul. A magyar plakát figurájának jobbkeze az indító szerkezetet fogja, baljában újságot tart. Az előbbi háttérében a vitorlakötelek összefutó vonalai mögül látszik a víztükör és egy hajó foltja, az utóbbin a műhelyablak függélyes-vízszintes választóélei mögé került az elképzelt idillikus családi kép. A magyar plakát nemcsak kompozíciójában, a figura fogalmazásában, az alak és a környezet viszonyában kapcsolódik szorosan a korábbi német munkához. Mind a dagadó vitorlavászon, mind a turbina lendítő kereke jelképi jellegű, az emberi cselekvés és haladás szimbólumaiként szerepelnek. A német plakátnak témájánál fogva is általánosabb a tartalma, míg az üzemek államosítására reagáló tanácsköztársasági plakáté részletezőbb, közvetlenebbül kötődik egy adott szituációhoz.¹⁵

Tovább keresve a plakátok nyújtotta összefüggéseket, nagyobb horderejű problémákig is eljutunk. A XX. század művészetében a forradalmi plakát egyike azon csomópontoknak, amelyeken behatóan tanulmányozható, hogyan teremt képi jelet egy társadalmilag kia-



10. K. Kollwitz: Képek a nyomorról. VI.



9. K. Kollwitz: Képek a nyomorról. IV.

lakult jelentéstartalom. Közismert jel például a matróznak, mint a forradalom szóvivőjének alakja, és legnagyobb realizálási közé tartoznak Berény Róbert *Fegyverbe! Fegyverbe!*, Uitz Béla *Vörös katonák előre!* feliratú plakátjai. Mögöttük tudjuk – társadalmi tapasztalásként – a Patyomkin, a kronstadti tengerészek, az Auróra új jelképet teremtő hagyományát, a cattarói felkelés közeli élményét. Úgy véljük, hogy ez a fajta, közvetlen társadalmi élményt általánosító, új típusú szimbólum, a forradalom megszemélyesítése a forradalmár matróz alakjában, a történelmi fogalomnak a megjelenítése a történelmi sorsfordulók egyik jellemző, cselekvő egyénének alakjában, jellegzetesen XX. századi szimbólum-alakítás. Részben azért, ahogyan a történelmi fogalom a maga cselekvő közkeletében megtestesül, részben meg azért, ahogyan a szimbólum típusa nőhet. Ez utóbbi problémát, amelyet egyébként csak a típus fogalmának művészettörténeti-esztétikai vizsgálata oldhat meg, itt csupán annyiban érintjük, amennyiben a Berény-plakát nagyobb hatékonyságát, fölényét a kiváló Uitz-plakáttal szemben éppen a szimbólum típusa növekedése biztosítja. Ez az egyetemesben rejlő erő indokolja a Berény-plakát különös művészettörténeti fontosságát, nemcsak a tanácsköztársasági grafikán belül, hanem a szocialista művészeti törekvések történetében is.¹⁶ És jöhet jelen témánkban nem annyira a plakátok vagy motívumok művészettörténeti elsőlegességének tulajdonítunk jelentőséget, ez esetben mégis meg kell jegyeznünk, hogy a Tanácsköztársaság művészetében került sor először a matrózalaknak mint egyértelmű forradalmi jelképnek a szerepeltetésére. A matrózalak ugyan korábban is megjelent mint az általánosan értelmezett haladás, szabadság gondolatának a közvetítője, de a társadalmi forradalom, a proletárforradalom koncentrált megtestesítőjeként először a mi



11 Vértess Marcell: Lukacsics! 1918.

tizenkilences grafikánkban lép elő, s az egyetemes művészetben mindmáig őrzi ezt a jelentéstartalmat.

Megérdemelné a beható vizsgálatot nemcsak a már-már jelvényekké lett jelek képzőművészeti felbukkanása és szerepe, hanem általában az, hogy mennyiben járult hozzá a képzőművészet egyik-másik társadalmi jelentéstartalom jellé válásához, s a teremtett jel révén a jelentés tudatosításához. Művészettörténetileg ugyan fontosabbnak véljük a szimbólum és típus kapcsolatának korábban érintett, sajátosan e századi problémáját, de mindkét esetben közös a folyamat lényege és ezzel a szakmai analízisnek számolnia kell. A történetileg, társadalmilag kialakult jelentéstartalom kialakulása megelőzte a szimbólum, illetőleg jel képzőművészeti megfogalmazását. Maga a szimbólum—vagy jel—már egyértelmű jelentéstartalom hordozójaként lépett fel. A folyamat tehát nem különbözik főbb összetevőiben bármely régebbi korszak képi jeleinek történeti kialakulásától; változott természetesen, az általános gondolkodásmódnak megfelelően, a jel, jelkép és jelentéstartalom logikai kapcsolata, a gondolati-képi absztrakció folyamata, de ez nem érinti a jelek társadalmi-történeti feltételezettségét. Véleményünk szerint ezt azért kell különösen hangsúlyoznunk a XX. század vonatkozásában, mert a századvég némely szimbolista törekvésétől kezdődően, nem egy e századi irány művelői hangoztatták az *a priori* jelteremtés lehetőségét és szükségét. S ezt nemcsak egy adott pszichikai állapot jelzése vagy előidézése érdekében tartották fontosnak (amely esetben a jel, ha nem is épült közvetlen társadalmi tapasztalásra, de több-kevesebb természeti, fiziológiai tapasztalást tudott maga mögött), hanem önkényesen jelnek minősítették az automatizmus alapján létrehozott véletlen képi formációt; az elsődlegesen létre-

hozott „jelhez” a közönségtől várták a „jelentéstartalom” utólagos kialakítását.

A plakát műfaji sajátosságaiból és ezen belül is a forradalmi plakát különleges funkciójából adódik a lehetőség, hogy e művészeti ág felhívja a figyelmet nemcsak az újfajta szimbólum és jelrendszer kialakulására, hanem allegorikus megoldások változásaira is. Pór Bertalan *Feleségeikért Gyermekükért Előre!* feliratú 1919-es plakátjának (25. kép) kompozícióját — a katonatömeg és az allegorikus nőalak képi egységét — egy az előbbi összetevésektől eltérő, más típusú analógia kapcsán vizsgáljuk.

A XIX–XX. század művészetében gyakran találkozzunk a nőalak mint a szabadság, a forradalom allegóriájával. Messzire vezetne annak a kutatása, hogy melyek a képi előzményei, és milyen összetevőkből alakult ki e szabadságeszmény-génusz. Bármennyire is világos — a példák nyomán —, hogy a győzelemistennő, Niké lendületes nőalakja támadt fel a klasszicizmus, majd a romantika művészetében, a megfogalmazásba beleszólhatott az előző korok vallásos művészete, az „égiek és földiek” reneszánsz kori tér- és időbeli egysége ugyanúgy mint a valóságos és képzeleti elemek barokkosan feszülő ellentétessége. Az utolsó másfél század művészetében is igen változatosan szerepel a nőalak mint társadalmi eszmények allegóriája. Néhány jellemző, nagyrészt közismert példa elgondolkoztató összevetéseket kínál.

Delacroix nagy alkotásán, az 1830-as párizsi forradalomra reagáló, *A szabadság győzelemre vezeti a népet* című festményen (19. kép) jelentkezik először a nőalak, mint forradalmi eszmény, a külső tömeggel együtt. Éppen ebben az összefüggésben nő túl valamilyen általános



12. K. Kollwitz: Kenyeret! 1924.

emberi tartalom és válik konkrét társadalmi tartalom hordozójává. Térben és időben valóságosan jelenik meg, a barrikádon a párizsiak között, akik jellegzetes egykori városi típusok – polgárok, munkások –, konkrét szituációban tipikusan cselekvő egyének. A nőalakot hangsúlyos mérete, kiemelkedő helye, mozgásának sajátos lendülete, fehér, mintegy világítóan áttetsző ruhája, különös, eszményítő szépsége teszik képzeleti alakká a valóságos harcosok között. A kompozíció, a képépítés felfogása, az eszmény közlésének módszere jellegzetesen romantikus. Tartalmazza azonban már a XIX. századi realizmus néhány lényeges vonásának érett jelentkezését és ezen belül – a pszichológiai jellemzés módszerében – a kritikai realizmus ítéletalkotásához közelítő művészmagatartást. Delacroix képén újszerű egységbe fonódik az allegória és a konkrét szituáció. Ezen belül a Niké-motívumhoz hozzájárul még a keresztény mitológikus kompozíciók egy jellegzetes motívuma, az égi jelenséget egyedül észlelő „kiválasztott” szerepeltetése: a Delacroix-kép egyik munkásalakja rajongva tekint fel a nőalakra, egyedül neki van tudomása a géniusz jelenlétéről. Többirányú vizsgálódást igényelne még annak elemzése, hogy a forradalomként értelmezett görög Niké-motívum és a forradalmárként felfogott „kiválasztott” hogyan találkoztak össze egyazon képfelfogásban, és pedig a polgári forradalmakat követő megmozdulások művészi tükrözése során, amelyek már az újfajta differenciálódás és új osztályellentétek talaján bontakoztak ki.

Delacroix alkotása annyira mély nyomot hagyott a későbbi korok nézőjében, sőt, némelyik művészeiben is, hogy nehéz utólag kontrollálni, mennyiben lehet e műnek közvetlen szerepe abban, hogy a nőalak mint a sza-

badság, a forradalom allegóriája csakhamar általánosan elterjedt. De semmiképpen sem jelenti Delacroix kezdeményezésének lebecsülését, ha ezúttal is a kor formálta igények elsődlegességét hangsúlyozzuk. Csupán két évvel későbbi a *Marseillaise*, Rude domborműve az Arc de Triomphe-on (20. kép). Kétszintes kompozíciójában felül jelenik meg az allegória, a hús-vér nőalakként megformált, ezúttal szárnyas Niké, s alatta a hívására harcba induló tömeg. Itt is akad a tömegben egyvalaki, aki látja a géniust és felnéz rá. E két alkotáson találhatjuk meg először a géniuszt és a tömeg együttesét, amely jóval később, még sok variánst maga mögött tudva, a Pór-plakáton megjelent.¹⁷

Daumier hatalmas anyagában 1834-ben bukkant fel először,¹⁸ mindvégig vissza-visszatért, és különösen a hatvanas évek elejétől kezdve igen gyakori volt az allegorikus nőalak, önmagában vagy cselekményen belül, a békét, erőszakot, szabadságot vagy jogfosztást jelképezve. Felfogása már kezdetben sem volt romantikus, és – a műfaj és funkció egységének magasrendű daumieri értelmezésében – soha nem általános eszményre utalt, hanem mindig konkrét napi szituációk tanulságaira. Daumier nagyszámú, témánkat érintő lapja közül az 1870-ben alkotott, *Ce qui vont mourir te saluent!* aláírású litográfiáját (21. kép) említjük.¹⁹ A háttér középtengelyében a Franciaországot megszemélyesítő szobor „France” feliratú talpazata látszik és mintegy térdig a redőzött ruhás nőalak. Jobbról-balra puskás tömeg halad, amely jobboldalt – távolabbra – sűrűbbnek látszik; balfelé egyre inkább kibontakoznak a figurák. Kettejük sapkát lengető karja párhuzamosan előre tör; a hátrább menetelő nem is előre mutat, hanem a szoborra,



13. Bíró Mihály: Bitangok! Ezt akartátok? 1919.

tekintete is oda fordul. Ez még a „kiválasztott” motívuma, de elmosódottabban van jelen, főként azért, mert maga az allegória is szobor, nem képzeti elem, amit csak a „kiválasztott” észlelhet.



Heartfield: Halál a faszizmusra! 1931.

Käthe Kollwitznak 1899-ben készült a *Felkelés* (Aufruhr) című rézkarca (22. kép). A balról-jobbra, fegyveresen vonuló tömeg jóval kevésbé differenciált, mint Delacroix csoportja, és közelebb áll a daumieri pszichikai jellemzéshez. Amint azt Kollwitznak egy másik lapjával kapcsolatban említettük: a századvégi kritikai felfogás mindinkább egységes jellemábrázolásra törekszik, koncentráltabb tartalmat közöl, tudatosabban orientál. A tömeg sem térben helyezkedik el, hanem a képfelülettel párhuzamos síkban halad. Fölötte megjelenik a génusz, a felkelésre buzdító, meztelen nőalak képzeti képe. Lebegő figura, nem hús-vér asszony, mint Delacroix vagy Rude génuszai, s nem is valóságosan létező motívum, mint Daumier emlékmű-szobra. Amnyiban Daumierhez kapcsolódik, hogy anyagában más, mint az ábrázolt élő alakok, s így nem közvetlen résztvevője a cselekménynek. De minden előzménytől eltérően, a művész formailag is hangsúlyozza, hogy a génusz csak képzeti alak. Alig árnyalt teste mintegy áttetsző, és csak a körvonal éles és határozott. Nem nemes szépségideál, mint Delacroix vagy Rude ábrázolt, Daumier sejtetett génuszai, hanem a századvégi művész indulatait közvetítő, fátylával világító, dühös lázadó. Delacroix gyönyörű, arányos nőalakja ugyanabban a közegben él és mozog mint a valóságos harcosok, ugyanazon a terepen áll, mozgását ugyanaz a tér határozza meg. Kollwitz víziója kompozicionálisan is különvlik a cselekménytől, s a génusz csak a feléje nyúló egyetlen munkás — a „kiválasztott” — képzetében él. Delacroix-nál a génusz tartja a trikolort, Rude-nél a nőalak mögött hullámszik a zászló drapériája, Kollwitz grafikáján az egyik előretörő munkás tartja magasra a zászlót, és ebbe sziluettszerűen belerajzolódik a génusz feje és válla.²⁰

Delacroix és Rude romantikus indulatát, a Daumier-lap heveségét, a Kollwitz-grafika kétségbeesett féktelenségét nemes és nyugodt pátoasz váltja fel Pór Bertalan plakátján. A kompozíció kapcsolódik a művész másik, nagyjelentőségű tanácsköztársasági plakátjához (*Világ proletárai egyesüljete!*) Emitt a plakát baloldalának lendületes mozgású, a képsíkból kifelé lépő férfiatktjai hatalmas vörös zászlót lobogtatnak s ez mintegy teret teremt köréjük és mögéjük a síkban tartott lapon. A *Felésegeitekért Gyermeketekért Előre!* plakát baloldalán katonák nyomulnak előre, kifelé a képből, zárt-ságukkal tömeget sejtetve. A hatalmas zászló még inkább kilendül, csak a széle hullámszik a plakát felső peremén és jobb sarkában és mintegy körülöleli a nagy, szabadon hagyott felületet elfoglaló allegórikus nőalakot. A génusz a nyugodt, fegyelmezett menetelést sejtető katonák mögé került, az irányt mutatja és a jelszóra utal. A zöldruhas katonák és a náluk jóval nagyobb, vörösbe játszó nőalak külön-külön teret igényelnek és jelölnek és ezt a két különféle, síkban tartott teret a tömeg és a folt-ritmus, a mozgásritmus fogja össze egységes felületté. Daumier konkrét helyszíni utalásával, Kollwitz látomásával szemben itt elsősorban a logikus formai megoldás, a tömeg, folt és vonalritmus alakítja ki a félreérthetetlen jelentéstartalmat. És ez nemcsak a plakát-műfaj megoldásának szükséges következménye, hanem már közelítés a XX. századi művészetre jellemzőbb érzéki-fogalmi egységhez, a konkrét és általános változott szintéziséhez. Más lett a génusz tartalma is. A Delacroix, Rude, Daumier-féle értelmezésben az allegória a nemzetre utalt, Kollwitznál már az osztályharcra, Pórnál félreérthetetlenül a proletárforradalom eszményére. S a győztes forradalom védelmében fellépő génusz nemcsak általános forradalmi eszményként jelenik meg, hanem — mint nőalak — a családot, az anyaságot, a jövőt is jelképezi. Ez utóbbi jelentéstartalom mégis alárendelt a tudatosan alkalmazott allegórikus megoldásban. Szerepel a „kiválasztott” motívuma is: az egyik katoná hátrapillant a génuszra. A hagyomány alkalmazása a közvetlen célnak és a plakát műfajának megfelelően történt; a cselekmény helyére a társadalmi fogalmakat idéző képi jel került.

Az allegória tartalmi kiszélesedésének és egyben konkretizálásának példaként hivatkozhatunk Frans Mase-reelnek az első világháborút követő években alkotott



15. Kónya Sándor: Te! sötétben bujkáló rémhírterjesztő ellenforradalmár reszkess! 1919.



17. Földes Imre—Végh Gusztáv: Szocialistermelésből fakad a jólét. 1919.



16. Moor: Jelentkezte-e önkéntesnek? 1920.



18. Wolfthorn: Előre! 1912.



19. Delacroix : A szabadság győzelmére vezeti a népet. 1830.

képregényére, a nyolcvanhárom fametszet-lapból álló, *Eszme* című sorozatra (23. kép). Az „eszme” meztelen vagy ruhás kis nőalak. Börtönbe zárják válllóját, de az eszme kirepül a börtönablakon. Könyveket égetnek, és az eszme felszáll a könyvmáglya fölé. Elítélik hordozóját, de az eszme ott táncol a bírák feje fölött, fügét mutat a csendőrnek, vitatkozik a halállal, könnyed, súlytalan, fölényes és győz. Itt maga a téma is más mint a korábban említett alkotásokon. Nem egyszeri hősi lendület, nem konkrét harci helyzet, hanem állandó, mindennapos küzdelmek szituációinak sorozata. A nőalak: a meg nem semmisíthető, el nem pusztítható szabadság-eszmény és ennél még több: a tudás, az igazság eszméje, amelynek terjedését semmi sem akadályozhatja meg. Az „eszme” itt maga a törvény, amelyik él, akár tudomást

veszünk róla, akár nem. A cselekményekben nem vesz részt, néha észre sem veszik, hogy ott van-e vagy elmenekült; ott táncol a vélt pusztulásán örvendező polgárok fölött. A sorozat az igazság elleni irtóhadjáratot ábrázolja, s a mindig tovább szálló nőalak oldja meg a lapok tartalmi és tematikai kapcsolatát. A nem egyszer montázs-technikával szerkesztett lapok már messzebbre mutatnak, a kis felületen folyamatot közölni akaró kompozíciós eljárás lehetőségeit feszegetik, amit — részben Masereel nyomán — annyira sokoldalúan hasznosított a munkásmozgalom grafikai és fotopropagandája a két világháború között.²¹

1928-ban a moszkvai KrasznaJa Nyiva az ott tartózkodó Diego Riverának szentelte III. 17-i számát. Cím lapján Riverának e célra alkotott munkája szerepelt:



20. Rude: Marseillaise. 1832.



21. Daumier: A halálbamenők üdvözlnek! 1870.



Delacroix tárgyalt festményét dolgozta fel a Párizsi Kommün emlékének szentelt, új tartalmú képpé (24. kép). Rivera német monografusa, Hans F. Secker, aki a képet ebben az összefüggésben publikálta, így ír erről: „Összehasonlító vizsgálat alapján nyilvánvaló, miképpen váltja fel a mexikóiak tömör tárgyiassága a franciák lendületes színpadát. . . mintha a romantika felhőiből tették volna át a jelenkori valóságos földre ezt a jelenetet . . . Dela-

croix képe rögzítődött emlékezetében és azt mintegy a monumentalitás szellemében írta át . . .”²²

Seckernek igaza van abban, hogy Rivera tudatosan használta fel az emlékképet.²³ A Kraszna Nyiva című lapjának kompozíciója és különösen a típusok felfogása megmaradtak európai értelemben vett táblakép keretében, még akkor is, ha a középtengelybe helyezett asszonyalak fogalmazása, plaszticitásának módja, a lendülő



23. Masereel: Az „Eszme” sorozatból. 1920.



24. Rivera: A nép a szabadságért küzd. 1928.

zászló és az egész háttér megoldása szorosabban kapcsolódik a húszas évek mexikói művészetéhez, különösen Orozco első falképeikéhez, mint bármely egykorú vagy régebbi európai törekvéshöz. A nőalak nemcsak, hogy azonos közegben él a többi alakkal, nemcsak, hogy megszünt mint vízió szerepelni, de többé már nem a korábbi értelemben vett génusz. Szobor-szilárdan áll a mozgalmass csatajelenet kellős közepén, két kezével súlyosan markolja a nehéz zászlót, egyenesen néz előre. Allegorikus jelleggel legfeljebb annyiban őriz, hogy mozdulatlanul kiválva a cselekvő tömegből, egy alakba sűríti, mintegy megszemélyesíti a küzdőket éltető eszményt. De nemcsak hogy nem látomás (s így „kiválasztott” sincs, aki rá tekintene), hanem egy a sok közül, vörös zászlós munkásasszony, hős anya. A génusz „leszállt a földre”, proletárharcos lett, így lett képileg újfajta szabadságeszmény, mindennapi harcok típusa. És ebbe a jellegzetes XX. századi folyamatba, amelyben a szimbólum is, az allegória is típusná nőhet, sajátos erővel szól bele éppen a mexikói szocialista művészet történetébe: az osztálytípus például nem a tipikus helyzetben ábrázolt tipikus jellemű munkás- vagy paraszthalak, hanem közvetlenül az osztály jeleként szerepel. Erre olyan történelmi pillanatban kerülhetett sor, amikor az osztályharc tudatos művészi vállalása, a tudatos elfordulás a demitologizált polgári művészettől a tömör, hatékony közlés új megoldásait kutatta, s a prekapitalista fejlődés viszonyai között használt fel az európai művészeti fejlődés eszközeiből eredményeit. Rivera képen a középponti nőalak képviseli leginkább a mexikói festészet sajátos tipizálását. Maguk a harcosok – ifjúmunkás, szakállas orosz stb. – közelebb állnak az európai értelemben vett egyénítéshez. De mindezek együttesen és egymással kölcsönhatásban vezetnek odáig, ami a változó analógiáson belül a kép fő tanulsága: az allegória emberré lett, a génusz típusná nőtt a XX. századi művészet legegyszerűsebb törekvéseinek talaján. Így kap realitást a mexikóiak vallott törekvése egy új mitológia kialakítására, amely a tudatos demitologizálás évszázadai után a társadalmi törvények ismeretén alapuló eszmények képileg megfogalmazott mítoszát keresi.²⁴

A néhány tanácsköztársasági plakát művészettörténeti vizsgálata csupán jelezni kívánta a lehetséges és elemzendő egyetemes kölcsönhatások és analógiák egyikeit másikat. A XX. század művészettörténetének kutatása során egyre több gondot okoz, hogy a mindaddig hiányos vagy egyoldalú történeti feldolgozások mennyire elhanyagolták többek között a korszak új ikonográfiai és ikonológiai problémáinak feltárását. Az 1920 körüli nemzetközi forradalmi plakátanyag és grafika egyike a legfontosabb vizsgálandó csomópontoknak. Többek között azért is, mert olyan jelrendszer kibontakozását tárja fel, amely egyfelől bizonyíthatóan művészek és alkotások közvetlen hatása következtében terjedt el, másfelől azonban a nemzetközi munkásmozgalom konkrét feladataira és problémáira szervezettileg, érzelmileg hasonlóképpen reagáló emberi magatartás és művész-aktivitás kivetülése. A forradalmi hullámtól egyidejűleg érintett országok szocialista művészeti törekvéseinek, vagy pedig nem egyidejű, de hasonló történelmi megmozdulások művészeti vetületeinek kölcsönhatását vizsgálva, feltárulnak a művészi és társadalmi aktivitás összefüggéseinek olyan mélységei, amelyek tanulmányozására ritka alkalmat ad e közelmúlt, mindmáig ható történelmi sorsforduló. A történeti és művészeti problémák olyan fókú koncentrációja, mint amilyent az 1916–1923-as nagy forradalmi hullám létrehozott, felhívja a figyelmet nemcsak arra, hogyan szelektáltak a művészek az egykorú egyetemes törekvések között, hanem arra is, hogy a közelebbi-távolabbi hagyományokból mi miért élhetett tovább, és milyen megváltozott jelentéstartalomhoz juthatott egyik-másik már korábban kialakult kép jel.

Problémafeltevésünkben nemcsak, hogy nem merítettük ki, de mégcsak nem is körvonalaztuk a XX. századi művészettörténetet e fontos szakaszának komplex kutatási koncepcióját. Célunk az volt, hogy e néhány összevetéssel tanácsköztársasági plakátjaink kritikai katalógusának elkészítését kezdeményezzük.

Aradi Nóra

JEGYZETEK

¹Vayer Lajos: Művészettörténetünk és a Tanácsköztársaság (Bp. 1957. kézirat) című tanulmányában, ismertetve a Tanácsköztársaság művészetével foglalkozó bibliográfiát, elemzi a téma művészettörténeti feldolgozásának helyzetét és túlnyomórészt megoldatlan feladatait, kiemelve ezek között a katalógus-készítés fontosságát.

²Aradi Nóra: Contribution à l'étude de certains problèmes du réalisme critique (Acta Historiae Artium, 1964. X. fasc. 3–4. 321–350. l.) című tanulmányában foglalkozik többek között a kritikai realista művész-magatartásnak a polgári rend egymást követő szakaszaiban bekövetkező változásaival, ezen belül a századforduló francia művészetének sajátos kritikai variánsaival.

³A jellegzetesen nagyvárosi témák, figurák, amelyek a század vég francia művészetét áthatják, mintegy másfél évtizeddel később jelentkeznek a német művészetben, ott viszont nemcsak felfokozott kritikai tartalommal, hanem feltárva már a kritikan való továbblépés lehetőségét. Ezzel párhuzamosan, sőt, összefüggésben alakult ki a korai német expressionista törekvések sajátos kritikája, amely nem annyira az elnyomottak, perifériára szorultak helyzetéről mondott ítéletet, hanem általánosságban bírálta a polgári életforma ellentmondásait, visszasságait.

⁴Az új módon felfogott megébrázolás, vagyis a tömeg megváltozott történelmi értelmezésének művészi formában való realizálása, Honoré Daumier-nál jelenik meg először, az 1848-as párizsi forradalmi megmozdulások hatására alkotott festményeiben (pl. *Család a barrikádon*, 1848., *Felkelés*, 1848.), de más tárgyú egykorú munkáiban is, mint a *Kakasúton* (1843–48) vagy az *Iskolából* (1852) embersorportjának értelmezésében. Daumiernál már korábban, a harmincas évek közepén készült újságrajzokban is szembe-tűnik a tudatosság, hogy mondanivalóját az adott szituációra hasonlóképpen reagáló emberek sokasága révén közölje (*Les réjouissances de juillet*... *Vues de Ste Pelagie*, Charivari 1834. VII. 29–30., *Delteil kat. 197.*, *Le tirage*, a *Flibustiers parisiens* sorozat 4. lapja, 1835., *Delteil kat. 274. stb.*). Ez esetben egy jellegzetesen XX. századi problémának nem csupán véletlen előzményéről van szó. Daumier munkásságához nemcsak egyik-másik képi megoldásában kapcsolódik századunk művészeté (figyelman kívül hagyván ezúttal sokirányú, mindmáig élő hatását a szatírára és a karikatúrára), hanem nála kap először a XX. század szellemében új értelmezést néhány régebbi téma és jelentkezik néhány később kibontakozó és fontosná váló témakör. Daumier oeuvre-je nem hagyható figyelmen kívül, ha a XX. század sajátos ikonográfiai és ikonológiai problémáit

val szembe kerülünk. Találkozhatunk természetesen Daumier-képek epigon-jellegű variálásával is, általában azonban nem az a jellemző, mintha a XX. század realista művészei valahogyan „visszanyultak” volna a múlt századi realizmus e nagy mesteréhez. De Daumier az, aki a kortársak közül – a választott műfaj és a vállalt művészi magatartás alapján – a legszorosabban kötődött a társadalmi, politikai küzdelmek mindennapihoz, a kortársaknál mélyebben, érzékenyebben ismerte fel az emberek mindennapi életére, sorsára legközvetlenebbül ható társadalmi összetevőket. Úgy irányította a figyelmet többek között a történetileg új értelmezést nyert tömegre, s a tömegek küzdelmeinek színterére, az új módon értelmezett nagyvárosra, ahogyan az az általános, vagy inkább az átlagos tudatban csak a századfordulóra érelődött meg.

⁵Mintegy Szántó Lajos plakátjának egy meghatározott vonatkozását vizsgáltuk, nem tértünk ki egy másik összefüggésre, amely különösen fontos a század első két évtizedének forradalmi tendenciáiban. Ez a „megváltás” motívumának kapcsolatba hozása a proletárforradalommal (erre utal a Szántó-plakáton nemcsak a szöveg, hanem az alakok sajátos pátosza is). Speciális téma lenne annak a kutatása, hogyan használták fel a munkásmozgalomhoz ösztönösen-tudatosan kapcsolódó ábrázolások a bibliai és újtestamentumi jeleket, jelképeket, mi volt ennek a közvetlenebb-közvetlenebb oka, a munkásmozgalom mely szakaszában és mely körében terjedt ez el a leginkább.

⁶A Käthe Kollwitz munkásságát ismertető legújabb publikáció, amely a *Bilder vom Elend* sorozat reprodukcióit is tartalmazza, Otto Nagel: Käthe Kollwitz című könyve (Verlag der Kunst, Dresden, 1963.). A szerző – neves német festőművész – személyes visszaemlékezéseivel egészíti ki a főként Kollwitz naplójára és levelezésére építő életrajzírást.

⁷Kollwitz közvetett hatása feltételezhető Lejava Ferenc *Alkohol és prostitúció az emberiség gyilkosai* szövegű 1919-i plakátjának proletár-alakjaiban, vagy más antialkoholista 1919-es plakátok halál-figurájában, amely utóbbi Kollwitz művészetében mindvégig az elnyomorodás, a kiszolgáltatottság jelentéstartalmát hordozta.

⁸Kollwitz egyik anya-gyermek litográfiája – Szilágyi Jolán kezdeményezésére – az 1956-os ellenforradalom után plakátként jelent meg Budapest utcáin *Mi nem akarjuk, hogy gyermekeink éhezzenek! Dolgozzatok!* felirattal.

⁹Mélyebb elemzés igénylő részletkérdése újabb művészettörténetünknek, hogy miért növekedett művészetünkben, a forradalmi



25. Pór Bertalan: Feleségeitekért Gyermeketekért Előre. 1919.

törekvések kibontakozása idején, a német törekvések hatása, a francia művészet hatásának rovására. A művészettörténeti magyarázat keresésében elsődlegesen történeti okokból indulhatunk ki, abból a politikai helyzetből, amely a forradalmár művészeket hasonló feladatokra, aktivításra készítette Németországban, mint nálunk. Ez a kapcsolat annál figyelemre méltóbb, mivel a fehérterror elől emigrációba kényszerülő művészeink többsége Németország felé orientálódott. A huszas évek végén Magyarországon ismét kibontakozó szocialista szellemű művészeti tevékenység fellendülésében szerepet játszott külföldi törekvések is túlnyomórán a német művészet köréből, illetőleg a német művészeti élet közvetítésével érték képzőművésztinket.

¹⁰ Kónya Sándor vonatkozó levelét M. Abonyi Arany ismertette a Magyar Nemzet 1965. V. 8-i számában.

¹¹ Mások emlékezése szerint a plakát tervezője Borzásy Béla litografus lett volna, bizonyítottabbnak látszik azonban Kónya szerzősége.

¹² Az intervenciók évek szovjet grafikájának jegyzékét tartalmazza: Б. С. Бутник—Сиверский: Советский плакат эпохи гражданской войны 1918—1921 (Издательство Всесоюзной книжной, Москва, 1960.) D. Sz. Moor művészetének forrás-publikációval kiegészített monografikus feldolgozása Jurij Halaminszkij munkája (Moszkva, Szovjetszkij Hudozsnyik Kiadó, 1961.)

¹³ Ilyenek többek között a német Leonard *Der Hauptscheind ist England* felirattal világháborús plakátja (közli Martin Hardie — Arthur K. Sabin: War posters, London, 1920. 38. sz. kép.), a szovjet P. Apsztit több, 1918-i, 1919-i plakátja (l. a polgárháborús évek szovjet grafikájának említett jegyzékét, kat. 945., 1013.).

¹⁴ Alfred Leed plakátját közli E. H. Gombrich: Art and Illusion, (Phaidon—Press, London, 1962. 97. lap, 83. sz. kép.)

¹⁵ A német plakátot közli Hellmut Rodenmacher: Das deutsche Plakat von den Anfängen bis zur Gegenwart (Verlag der Kunst, Dresden, 1965.)

¹⁶ Hasonló, kutatásra váró téma, amely átfogóan érinti a XX. század művészetét, annak a folyamatnak az elméleti tisztázása, hogyan lesz a munkálalat a munka szimbólumává, hogyan nőhet tipussá, megtestesítve — ez esetben — az imperializmus és a proletárforradalmak korának, a szocialista világrendszer korának különböző periódusaira jellemző munka-fogalmat, vagyis emberek változó társadalmi viszonyait. Egyre közelebb került egymáshoz a szimbólum és a típus, és minél egyetemesebb az egyéniben való megismerés, annál kevésbé beszélhetünk már tulajdonképpen szimbólumról, és annál inkább kiteljesedik a típus.

¹⁷ Mind a mai napig követni lehet — különösen az emlékmű szobrászatban — Justitia vagy Pax allegóriái mellett — a forradalom allegóriáját a jelképes nőalakban. Összehasonlításainkban azonban csak olyan alkotásokat említi, ahol az allegória a küzdő tömeggel együtt szerepel, egyrészt, mert plakátunkban az allegória ilyen alkalmazása fordul elő, másrészt, mert az önmagában ábrázolt allegorikus nőalak története sokirányú, másfajta vizsgálódást igényel. Jacques—Louis David Franciaország-monumentum tervétől kezdve Delacroix Görögországa, Daumier számtalan Franciaországa, Európája, Alkotmánya, Kommüne stb. a román 1848-as nemzedék festészetének allegorikus nőalakjai — hogy csak néhány példát említsünk — sokféle értelmezést és variánsot tartalmaznak. De nemcsak az allegorikus alak változatossága és nemcsak a későbbi plakát előzményeinek a keresése indokolja a szelekciót, hanem az is, hogy a szabadság, a forradalom allegóriája mindig konkrétebb, társadalmi-történeti vonatkozásban felférthetlenebb, ha a génuszt és az eszményekért küzdő tömeg együttesen, képileg egymást feltételezve jelennek meg.

¹⁸ Daumier egyik legelső ilyen lapja az 1832-ben alkotott *Conférence de Londres* (Delteil kat. 35.), ahol a kerekasztalnál tanácskozó állatfejú politikusok ráta posznak a Lengyelországot jelképező alált nőalakra.

¹⁹ Megjelent Charivari, 1870. IX. 2. Delteil kat. 3804.

²⁰ A Daumier-oeuvre és a későbbi realista törekvések kapcsolatán belül is figyelmet érdemel Daumier és Kollwitz összehasonlítása. Nemcsak a *Táncosfélekész* sorozat egyik-másik lapja tanúskodik némelyik daumieri koncepció továbbfejlesztéséről. Az 1901-i *Carmanole* című lapon a tömeg és a városkép kompozíciója, felfogása a fiatal Daumierre utal, hogy ugyanennek egy másik variánsával találkozunk egy 1914-i angol háborús plakáton (Gerald Spencer Pryse: *The only Road for an Englishman*. Közli: Hardie—Sabin: War posters, 8. sz. kép.). Kollwitz 1906-i *Szántás* (Die Pflüger) című lapja kapcsolathozható Daumier 1860 körül alkotott *Hajó-vontatójával*. A hasonló módon értelmezett és jellemzett szituáció

túlmenően (mindkét művész az állati munkát végző ember sorsával vádol), amelynek más analógiái is ismeretesek, szembetűnő a kapcsolódás a figurák sziluettszerű megoldásában, az alakok tömegének és a tájnak az összekapcsolásában. Daumieri hatás feltételezhető esetleg a *Bilder vom Elend* már említett IV. lapjával kapcsolatban. Itt ismét nem csupán az anya-gyermek csoport és a rakparti lépcső motívumának jelentkezése gondolunk, hanem a figurák és a környezet olyan tömegbeli kapcsolatára, amely nem teljesen független Daumier 1860—62 között festett, *Mosonó* című képétől. Ez a kapcsolat nem mond ellent a két kép lényegi különbözőségének. Sőt éppen az a megdöbbentő, hogy ugyanazok a motívumok, eszközök, amelyek Daumier mosonójének mintegy hősiés nyugalmában, biztonságérzetében csúcsosodnak ki, Kollwitz lapján a végső kétségbeesés iszonyatát szolgálják. E példák természetesen csak szórványos adalékok, és nem lépik túl a gondolatfelvetés kereteit.

²¹ Az *Esme* képregényben, éppen az allegorikus kis nőalak minduntalan visszatérő motívuma révén kialakult a gondolati- és formaritmusnak, a gondolati és formai ismétlődésnek az az eszköze, amely a kortárs-művészetben nemcsak a képzőművészeket foglalkoztatta. Masereel akkoriban komolyan érdekelte a film, a művészetté válásnak még csak a lehetőségeit fészegető új alkotói terület. 1921-ben Romain Rolland-nal együtt alkotta meg a *Gépek lázadása* (La révolte des machines) című filmforgatókönyvet: a nagy író szövegét harmincharom fapamflettel kísérte. Romain Rolland szavai szerint munkájuk példája lehet „az igazi együttműködésnek, amelynek során az irodalmi közlés és a festői látomás már az alkotó munka folyamán kölcsönösen kiegészítik egymást” (idézi Pierre Worms tanulmánya a drezdai Verlag der Kunst kiadónál 1959-ben megjelentetett tanulmánykötet 38. lapján). Masereel 1965 fapamfletet tartalmazó *Óráim könyve* képregény 1926-i kiadásához (München, Kurt Wolff Verlag) Thomas Mann írt előszót. Ebben olvashatjuk: „Egy külföldi film-folyóirat a közelmúltban körkérdest tett fel: kialakulhat-e a filmből valamilyen szellemi-művészeti tevékenység? Azt felelték: Igen! — Melyik az a film, folytatódott a kérdés, az eddig látottak közül, amely a leginkább hatott önre? Azt írtam: „Masereel Óráim könyve”. Ezt kiterő feleletként értelmezhetjük, hiszen itt nem olyan esetről van szó, amikor a művészet hatott a filmre, hanem amikor a művészet befolyásolta a film; de mindenképpen találkozás és egyesülés, amelyben a demokratikus film-szellem és a művészet arisztokratikus szelleme áthatják egymást...” Megjegyzendő, hogy Masereel *A város* című 1925-i képregényéből Fritz Lang 1926-ban filmet készített, majd Berthold Bartosch 1934-ben, Franciaországban, az *Esme* sorozat alapján alkotott filmet. A huszas években nem egy szocialista gondolkodású művész foglalkozott aktívan filmmel, így például a német festő, Otto Nagel is. Azért sem érdektelen e témánkhoz tulajdonképpen nem tartozó gondolatok, idézetek, tények említése, mert a munkásmozgalmi grafika két világháború közötti történetét nem tanulmányozhatjuk a különböző művészeti ágak újfajta, lehetséges kölcsönhatásának figyelembe vétele nélkül, amelynek gyökerei a tárgyalat szűkebb korszakunkba nyúlnak vissza, és annak lényeges társadalmi-művészeti összefüggéseivel kapcsolódnak.

²² Hans F. Secker: Diego Rivera, Verlag der Kunst, Dresden, 1957. 141. l.

²³ Nemcsak a már említett közvetlen-közvetett hatások vagy a tudatos riverai interpretáció bizonyítják, hogy a Delacroix-kép mennyire mély, évszázados nyomot hagyott a forradalom képi fogalmazásának kialakításában. Elégge egyedülálló példa az a névtelen rajz — amatőr-munka —, amely 1920. május elsején jelent meg egy román folyóiratban és ugyancsak a Delacroix-festményt idézi. (Közli: A harcos román grafika, Meridiane Könyvkiadó, Bukarest, 1963. 96. sz. kép.). Ide kívánczó példa El Lissitzky rajza, valószínűleg az első világháború utolsó éveiből. Hatalmas előtörő lánctalpa ágyú mögött halványvonalú rajzban feltűnik Rude *Marseillaise*-e. A rajz szövege: „Békét, békét minden áron! Olvasztátok be a fegyvereket”. A Tretyakov Galéria tulajdonában lévő rajz reprodukcióját közli az „Arte e resistenza in Europa” katalógus (Bologna, 1965.).

²⁴ A mexikói művészek közül elsősorban Alfaro Siqueiros foglalkozott írásban, elméletileg is mozgalmuk művészettörténeti jelentőségével. Művészeti tárgyú írásainak egy részét magában foglalja az 1945-ben, a mexikói Oktatásügyi Minisztérium kiadásában megjelent, „Nincs más út mint a miénk” című tanulmánykötete. A budapesti Kossuth Kiadó 1966-ban megjelentette — Solymár István előszó-tanulmányával — Siqueiros művészeti írásainak válogatását.

ÜBER DIE INTERNATIONALEN BEZIEHUNGEN UNSERER PLAKATE AUS DER ZEIT DER RÄTEREPUBLIK

Die Abhandlung enthält eine Prüfung des grossartigen Plakat-Materials aus der dreimonatigen Geschichte der Ungarischen Räterepublik im Jahre 1919. Sie berührt die Zusammenhänge und Vorläufe innerhalb der Geschichte der ungarischen Kunst und bringt die konkrete Analogie einiger Plakate mit der europäischen Kunst, vor allem mit der deutschen Kunstgeschichte in Beziehung. Bei der Prüfung der ausländischen Vorläufer einiger Plakate, bzw. deren in der ausländischen Kunst nachweisbar hervorgerufenen Wiederholungen steht nicht so sehr die Wichtigkeit der Priorität im Vordergrund, als vielmehr die Prüfung, wie unter ähnlichen gesellschaftlichen und politischen Umständen in den verschiedenen Ländern ähnliche Kunst-

tendenzen, inhaltliche und formale Bestimmungswerte, Zeichen, Symbole in Erscheinung treten. Ferner wird der eigenartige Prozess der Symbolreife im Realismus des XX. Jahrhunderts geprüft, sowie auch das Phänomen, auf welche Weise das Symbol — genau, wie die Allegorie — auf seiner universellsten Stufe zum Typ wird. Das ungarische Plakatmaterial aus 1919 stellt einen wichtigen Wendepunkt in der Geschichte der ungarischen sozialistischen realistischen Bildenden Künste dar. Seine internationalen Beziehungen und Analogien berühren zwangsläufig auch die universale europäische Geschichte des sozialistischen Realismus.

Nóra Aradi

IN MEMORIAM

FELVINCZI TAKÁTS ZOLTÁN

(1880–1964)

A Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum alapító igazgatója, Felvinczi Takáts Zoltán 84 éves korában elhunyt. 1964. december 4-én kereste fel utoljára szeretett múzeumát hogy néhány kínai tusfestményt megnézzon és pár órával azután már búcsút is mondott világunknak. Haláláig részt vett a múzeum életében és, mint később megtudjuk, az volt az egyik „utolsó kívánsága”, hogy a múzeumban hűnyja le szemét örökre.

Felvinczi Takáts Zoltán 1880. április 7-én született Nagysomkúton (ma Somkuta-Mare). Szülei kívánságára a jogi akadémiát végezte el, de közben festészeti tanulmányokat is folytatott részben Budapesten, részben Hollósy Simon müncheni és nagybányai iskolájában. Ezután Münchenben, Budapesten és Berlinben végezte művészettörténeti tanulmányait. 1905-ben kezdte meg szolgálatát az Országos Képtárnál, majd a Szépművészeti Múzeumban, ahol a Régi Képtár katalógusának összeállításán dolgozott Térey Gáborral; később a metszetgyűjteményt rendezte. Több évig a Történelmi Képcsarnoknál is működött.

1908-ban került a Szépművészeti Múzeumba a Vay Péter által, állami megbízásból vásárolt keletázsiai művészeti gyűjtemény, melynek kezelésével és feldolgozásával őt bízta meg. Évvel indult meg orientalista művészettörténeti munkája. 1910-ben, mikor a japán kiállítás megtekintésére Londonban járt, már maga is vásárolt keleti műtárgyakat a múzeumnak. A következő években Európa és Ázsia művészetével is foglalkozott. 1913-ban a Modern Képtár katalógusán dolgozott.

1919-ben halt meg Hopp Ferenc világhíró és gyűjtő, aki Takáts Zoltán tanácsára gyűjteményét és villáját végrendeletileg a magyar államra hagyta. Ekkor kezdődött meg a Felvinczi Takáts Zoltán igazi életműve, a Hopp-gyűjteményből a Keletázsiai Művészeti Múzeum létrehozása. A múzeum, jórészt hála az ő működésének, ma már Közép-Európa egyik legjelentősebb szakmúzeuma. 1948-ig igazgatója, majd megbízott munkatársa volt a múzeumnak, de nyugalombavonulása után is szinte naponként bejárt dolgozni oda. A két világháború között jórészt pénzügyi és más támogatás nélkül, fáradhatatlan munkával és hozzáértéssel sikerült továbbfejlesztenie a gyűjteményt. Ezt a gyengébb darabok selejtezésével, európai aukciókon való vásárlásokkal, múzeumbarátok szerzésével és nem utolsósorban a saját, 1936–37. évi ázsiai tanulmányútján való gyűjtésével, ajándékaival érte el.

Egyetemi pályafutása során 1925-től a pécsi egyetem magántanára, 1939-től a szegedi, kolozsvári majd ismét a szegedi egyetem művészettörténet professzora volt.

Emellett az Eötvös-kollégiumban, az Andrássy úti felsőbb leányiskolán, a Budapest-székesfővárosi pedagógiai szemináriumban tanított művészettörténetet és előadásokat tartott a budapesti és kolozsvári szabadegyetemen.

Tudományos munkásságát Dürerről szóló tanulmányai és az 1909-ben megjelent Dürer életrajz nyitották meg. Később, a Pester Lloyd-nak és a Cicerone-nek írt műkritikákat kivéve, érdeklődése és munkája nagyrészt Ázsia művésze felé fordult. Több tucat tanulmánya jelent meg európai és japáni folyóiratokban. Érdeklődése rendkívül sokoldalú volt. Hosszú időn át fő témáját képezte azonban a Kelet és Nyugat közötti népvándorláskori művészeti kapcsolatok kutatása és az egyik legnagyobb kínai festő, a legendáshírű Wu Tao-tse műveinek nyomkövetése. Nevéhez fűződik a magyarországi és catalaunumi bronz áldozati edények hun eredetének kimutatása.

Legjelentősebb műve, a „Kelet művésze”, először a Barát–Éber–Takács-féle művészettörténetben látott napvilágot, de önálló kötetben magyarul és olasz nyelven is megjelent. Ez volt és jelenleg is ez az egyetlen olyan hazánkban megjelent mű, amely Ázsia művészetét egészében tárgyalja. Takáts Zoltán átfogó szemléletére „The Art of Greater Asia” c. tanulmánya is jellemző, mely a Hopp Ferenc születésének századik évfordulójára rendezett emlékkiállításához, 1933-ban jelent meg. Ázsiai tanulmányútjának tapasztalatait a „Buddha útján a Távol-Keleten” című kétkötetes művében közölte 1938-ban.

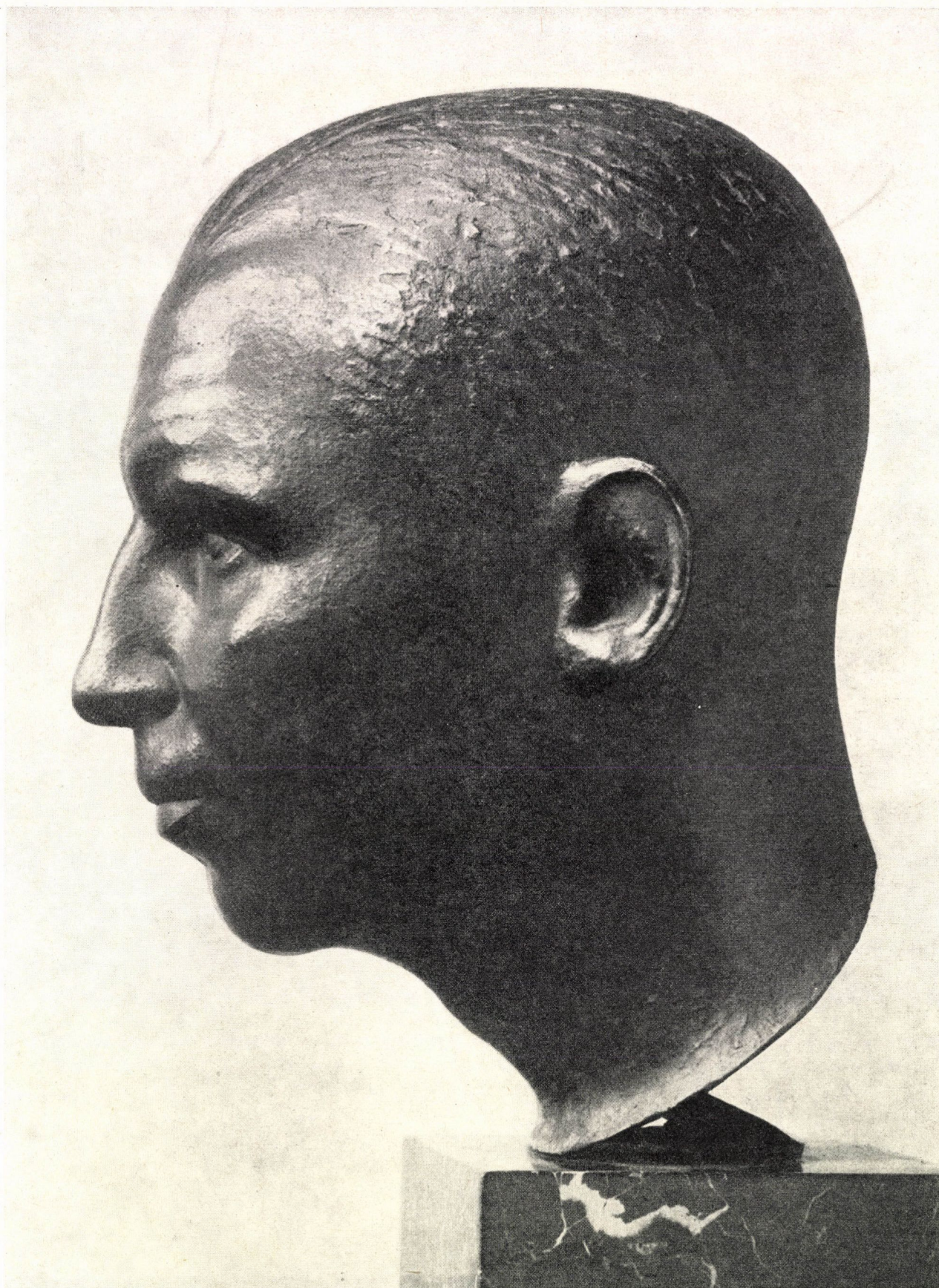
Az 1950-es és 60-as években írt munkáiból az Iparművészeti Múzeum és a Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyveiben megjelent keleti művészeti tanulmányait és a Hollósy Simonról írott megleghangú, kortársi írását emelhetjük ki. Halála előtt a Keletázsiai Múzeum alapítójának, Hopp Ferencnek az életrajzán dolgozva, újra kézbevette a gyűjtemény legszebb darabjait és tovább finomította azok meghatározását, leírását. Szinte azt mondhatnánk, hogy elbúcsúzott kedves tárgyaitól. Az életrajzot sajnos már nem fejezhette be.

A megemlékezés szokásos részletei között nem tűnhetnek ki eléggé Felvinczi Takáts Zoltán ritka emberi tulajdonságai: közvetlen egyszerűsége, szerénysége, bölcsessége és humora. Kitűnő kvalitásérzékét és ennek ellenpontját, a jelentéktelennek látszó de mégis döntő részleteket meglátó képességét sokszor megcsodáltuk. Elhunytával a magyar művészettörténet egyik legidősebb, kiemelkedő egyéniségét, a Keletázsiai Múzeum munkatársai pedig a munkában gazdag életű, mindig segítő Mestert veszítették el.

Ferenczy László



Konyoresik János: Felvinczi Takáts Zoltán. 1960.



Mészáros László: Ybl Ervin

Egyre kevesebben lesznek a művészettörténetírás „nagy öregjei”. Tavaly ketten mentek el közülük. Először Lyka Károly, akiről hiába tudtuk, hogy évtizedek óta beteg, hiába ismertük magas korát, mégis nehéz volt elhinnünk, hogy egyszer meghalhat. A nyár végén követte őt Ybl Ervin. Halála éppoly csöndes volt, mint egész élete. Temetésén nem hangzott el búcsúbeszéd, s a napilapok is csak rövid, néhány soros hírben emlékeztek meg róla. Mégsem volt bántó ez a csend: illet Ybl Ervin egyéniségéhez.

1890-ben született Budapesten. Édesapja, Ybl Lajos (Ybl Miklós öccse) a budai palota és a gödöllői királyi kastély várkapitánya volt. Előkelő környezet, polgári jómód vette körül a fiatal Ybl Ervint. A kor szokása szerint jogot tanult, majd mintegy saját kedvteléseként a filozófiai doktorátust is megszerezte. Budapesten és Párizsban végezte egyetemi tanulmányait, kitűnően beszélt több idegen nyelven is. Fiatal korától kezdve sokat utazott és látott. Megszerette a művészetet. Nem a hivatásos szakember szorgalmával, hanem sokkal inkább a művelt és jószemű amatőr szeretetével kezdett foglalkozni festéssel, szobrászattal, építéssel. De csak addig volt amatőr, amíg a látnivalók között válogatott. Amikor írni kezdett, az adott mű vagy korszak iránti teljes odaadása, a mű belső lényegének intenzív átélése — ezek még az „amatőr” vonásai — párosultak a tudós érdeklődésével, rendszerező gondolkodásával. Ez a kettősség magyarázza azt, hogyan tudott egyszer a gótikus szobrászat, máskor a barokk építéset, vagy éppen saját korának legfrissebb művészeti problémáival egyforma komolysággal és felelősségtudattal foglalkozni. Ybl Ervin nem egyszerűen művészettörténész, hanem ami több annál, a művészetet szerető és értő ember volt. És ebben a mondatban nagyon hangsúlyoznám az *ember* szót. Mert nemcsak a tudós érdeklődése, az amatőr kifinomult ízlése, hanem igaz, humanista ember-volta is készítette munkára, írásra, vagy éppen — ha szükség volt rá — segítségre.

Fiatalon került be az akkori Kultusz Minisztériumba, ahol évtizedekig dolgozott a művészeti osztályon. Hivatali munkáját sem mint egy tisztviselő végezte. Amennyire lehetőségeiből és erejéből tellett, mindent megtett az élő magyar művészet hazai pártolása és külföldi népszerűsítése érdekében. Intézkedéseiben sem aktuális politikai szempontok érvényesítése, hanem a művészi és emberi kvalitások megérzése irányította. — És ez igen fontos volt azokban az időkben! Ifjúkorának meghatározója a liberalizmus volt és ő maga körül soha nem tudta és akarta megváltoztatni ezt a szellemet. Ez volt gondolkodásának és cselekedeteinek gátja de egyben rugója is. A műkedvelő biztonságát látom abban is, hogy a művé-

szethez fordult, az egyetlen olyan területhez, amelyen belül fent tudta tartani megszokott világát. Képeket vagy szobrokat mindig lehetett szeretni azért, mert szépek. Talán ezért is nem lett belőle pedagógus, ezért is nincsenek neki igazán tanítványai.

Csendesen és szinte észrevétlenül élt köztünk az utóbbi húsz évben is. Pedig számtalan cikke jelent meg művészeti lapjainkban, s életének talán legfontosabb művét, Ybl Miklósról szóló hatalmas monográfiáját is ezekben az időkben írta. Lénye, gondolkodásmódja néha anakronisztikusnak hatott, mégis tiszteletet parancsolt és szeretetet vonzott. Harminc-negyven évvel ezelőtt megjelent írásai éppúgy, mint az utolsók is megragadják az olvasót. Kevesen tudják a műalkotás belső forrását olyan közvetlenül, oly intenzíven és annyira mindenki számára érthetően átadni, mint ő.

Írásos hagyatékát nehéz lenne felmérni. Első önálló könyve 1914-ben jelent meg (*Az ornamentika*), de élete utolsó évtizedében is futotta ereje olyan nagylélegzetű művekre, mint a már említett Ybl Miklós monográfia, vagy Csontváryról írott szép albuma. Cikkei, hosszabb-rövidebb tanulmányait pedig — köztük nem egy, az európai művészet története szempontjából is igen jelentőset — felsorolni is nehéz lenne. Érdeemes lenne ezeket is egyszer felkutatni, folyóiratok és napilapok hasábjairól összegyűjteni, esetleg jó válogatásban önálló kötetként kiadni. Érdekes és tanulságos lenne ez művészettörténeti szempontból mindenképpen, de jó lenne azért is, hogy alkotójukat ismerjük meg közelebbről.

Ybl Ervin nemcsak szemlélte és szerette, másokkal megszerettette a művészetet, hanem gyűjtő is volt. Ehhez is a műkedvelő érdeklődése adta az indítást, de végül az *ember* ezt is közkinccsé tette. A hosszú életén át vásárolt képeket, szobrokat, bútorokat a székesfehérvári múzeumra hagyta, annak a városnak a múzeumára, ahonnan az Ybl-család elszármazott.

Megilletődötten írom ezeket a sorokat. Ybl Ervin 75 éves volt, amikor elhunyt. Gazdag és sokrétű munkát hagyott maga után. Én 27 éves vagyok és ez az első írásom e lapban. Még előttem a jelenet, amikor megismertem, alig néhány évvel ezelőtt. Fáradtan, betegen ült ágyában és szeretettel, valódi érdeklődéssel kérdezett terveimről. Sok könyvét és tanulmányát ismertem már, de visszamenőleg is akkor értettem meg csak igazán. Addig tiszteltem a lelkiismeretes és okos tudóst, de csak akkor szerethettem meg az embert. S most az utolsó búcsú nemcsak a monográfiák szerzőjének, hanem az akkor megismert embernek is szól.

Kovács Péter

LEVÁRDY FERENC

PANNONHALMA

Budapest, 1965. Pannónia.

Az immáron sokéves múltra visszatekintő, népszerű „Műemlékeink” sorozatban látott napvilágot közel öt év terjedelemben a hazai építészet egyik legérdekesebb, legsokrétűbb építészeti emlékegyüttesének, Pannonhalmának ismertetése. A szerző a téma szakavatott ismerője, aki a közelmúlt években tanulmányok sorában írta meg Pannonhalma építéstörténetét, éppen e lap hasábjain.

Bevezetesként a tájjal ismerteti meg olvasóját, a pannóni táj szépségeire a legkorábbi tanút, Béla király névtelen jegyzőjét idézve. Röviden foglalja össze az előzményeket, a vidék római- és középkori történetét, a Géza fejedelem által 996-ban tett alapítást és a X. századi építkezéseket; a téma bővebb kifejtését a XIII. századtól kezdi, hisz ettől az időtől kezdve maga a kolostor és temploma őrzi, bizonyítja és hitelesíti a történeti adatokat. A kis könyv tulajdonképpen összefoglalója a már előbb megírt nagy építéstörténetnek, mégis ad újat, sőt témájánál tovább is mutat és új gondolatokat ébreszt. Levárdy tanulmányainak megjelenése előtt is ismertük a legősibb magyar kolostor vázlatos történetét, ő volt azonban az első, aki a történeti adatokat végignyomozva, azokat azonosította a látható épületrészekkel. A X–XIII. századi adatokat olvasva értjük meg azokat a történeti, gazdasági és kulturális alapokat, amelyekből a ma látható templom Oros apát építtető tevékenysége nyomán 1217 és 1224 között felépült. Ehhez a korhoz viszonyítva a XIV. és XV. század szinte eseménytelennek tűnik Pannonhalma életében, még akkor is, ha tudjuk, hogy hazai viszonylatban szinte egyedülálló gótikus kerengőjét 1486-ban, Mátyás király kommentátorsága idején építették. — Annál eseménydúsabb a XVI–XVII. század története, bár a Mons Sancti Martini kolostora 150 éven át Szentmárton néven Győr elővára volt. Egymást váltó magyar és török urai kezén tönkrement, többször leégett. Pusztulását csak ideig-óráig késleltette a várerődítések sora. A török felszabadító háborúk végével megindul ugyan az újjáépítés, de csak 1722 után születik újjá a kolostor, most már barokk kötösből, Witwer Márton építészeti vezetésével. Közel egy évszázad múlva, 1824-ben kezdődik a klasszicista átépítés ideje, először Engel Ferenc, majd Páckh János tervei alapján. Pár évtized szünet után, 1862-ben kezdi meg Storno Ferenc a templom és a kolostor középkori részeinek nem éppen szerencsés restaurálását. Több kisebb építkezés után Pannonhalma teljes kiépítése 1943-ban fejeződött be, amikor Hidasi Lajos és Kiss Tibor építésszek tervei alapján megépült a gimnázium és nevelőotthon új tömbje.

A fentiek alapján valóban jogos és indokolt Levárdy mondata: „Évszázadok során alakult ki a kolostoregyüttes, szinte jelképe a magyar művészi múltnak, monumentális illusztráció a magyar művészet történetéhez.”

A következőkben a 27. oldalon közölt alaprajz nyomán vezet végig a nagyszabású emlékegyüttesen. Az út, amelyet a könyvet olvasva megteszünk, időrendben visszafelé visz bennünket. A XX. századi gimnáziummal kezdjük, majd a klasszicista torony és könyvtár megismerése után a barokk ebédlőn és prelaturán át jutunk a gótikus kerengőbe, s onnét a román kori templomba.

A könyv lapjait olvasó építészen több olyan gondolat támad, amelyet talán nem felesleges leírni akkor sem, ha az tulajdonképpen meghaladja az ismertetés feladatát. Nem felesleges leírni már azért sem, mert a gondolatébresztés Levárdy Ferenc könyvének érdeme.

Az 1940 és 1943 között épített, jó tömeghatású, impozáns nevelőotthon épületéről jut eszünkbe, hogy — Levárdy szavait idézve — „a várővezet utolsó nyomának feláldozásával épült meg.” Ahelyett azonban, hogy ezen a ma már változhatatlan tényen siránkoznánk, szeretnénk felvetni a XVI–XVII. századi Szentmárton vára építéstörténetének feldolgozását. A hazai építéstörténet számára ez sem lenne közömbös és érdektelen.

A klasszicizmus magyarországi építészetének története feldolgozott téma, a hazai barokk építészet azonban annál több problémát rejteget. Sokágú témaköre kutatásának egyik jelentős feladata éppen a Pannonhalmát a XVIII. század elején újjáépítő Witwer Márton és a körülötte dolgozó karmelita műhely működésének tisztázása. Az osztrák Duna-vidéktől Győrig, s onnét Pannonhalmán, Zircen át Sümegig dolgozó Witwer és művésztársai a Győrből kisugárzó északdunántúli barokk művészet kialakításában sokkal többet és jelentősebbet alkottak, amint azt a ma ismert adatok fényében gondoljuk. Ma még tisztázatlan, s alig ismert működésük felderítése a magyarországi művészettörténet kutatásának érdekes és fontos feladata lenne.

Pannonhalma középkori építészeti emlékeit bőven és részletesen ismerteti Levárdy Ferenc, külön tanulmányai-ban pedig a szakmai közönség számára is meglepő felkészültséggel tárta fel a kolostor építéstörténetét. Könyvében most ismerteti a kerengő és az udvar 1961–62-es régészeti feltárásának, falkutatásának és a helyreállításának eredményeit, közben pedig kitér a helyreállított kerengő szobrászati díszének ikonográfiai ismertetésére is. Ezután a kerengőben látható két román kapuzatot ismerjük meg: a legutóbb feltárt refectorium-ajtót és a templomba vezető díszkaput, a porta speciosát. Részletes ismertetésük új szintet adott középkori építészetünk és szobrászatunk értékeléséhez. A magyar román művészet többször feldolgozott és eléggé jól ismert történetét is tovább gazdagítja Levárdy Ferenc könyve a templom építéstörténetének megrajzolásával. A formai részletek, a szerkezeti megoldás és a kőanyag megoldozása alapján három jól elkülönülő építészeti rétegre bontja a templomot és ezek alapján illeszti be a középkori Magyarországot, sőt azon túl Európa korabeli művészetébe.

A könyv szerzőjének természetesen nem volt és nem is lehetett feladata, hogy Pannonhalma szerepét a magyarországi művészetben belül elemezze. Ezt részben megtette külön tanulmányaiban. Szeretnénk azonban itt további gondolatokat felvetni középkori, s azon belül román kori építészetünk kutatásához. Árpád-kori bencés



Pannonhalma — Altemplom

monostoraink a mindenkori alapító anyagi helyzetétől, kapcsolataitól és egyéb tényezőktől függően más és más alaprajzi elrendezéssel és egymástól eltérő formavilággal épültek. Ettől függetlenül azonban Pannonhalmának okvetlenül kellett lennie olyan vezető szerepének, amely példaként szolgált a többi monostor felépítéséhez, ha nem is korai, de legalább XIII. századi állapotukban. Elég itt talán arra a Levárdy Ferenc által is – külön tanulmányában említett és közismert tényre hivatkoznunk, hogy Tihanyt a XI. század közepén Pannonhalmáról telepítették. De továbbmenve, már a szerzőnek feltűnt, hogy Tihany középkori birtokain mindenütt csak egyenes szentélyzáródású falusi templomok vannak, talán éppen a Pannonhalmán 1220 körül jelentkező cisztercita építészeti hatásra. Azóta e sorok írója ebből a gondolatból elindulva a Veszprém Megyei Múzeumok Évkönyveiben írott dolgozatában felvetette, hogy a Balaton környék sok egyenes szentélyzáródású templomában pontosan Tihany és rajta keresztül Pannonhalmának hatását kell keresnünk. Legutóbb pedig Kozák Károly az Arrabona 7. (1965.) számában „Győr-Sopron megye középkori egyeneszáródású templomairól” írott tanulmányában nemcsak ugyanezt bizonyítja, hanem továbbmenve, XIII. századi falusi templomaink építésében határozottan Pannonhalmának hatását látja. Mindez további kutatásokra serkent és hazai román építészettünkről eddig alkotott fogalmaink részleges és részletes felülvizsgálását látszik szükségessé tenni.

Pannonhalmának építészeti és művészeti értékelése tehát túlnő a szentmártoni dombon századok alatt épített műemlék komplexumon. Levárdy Ferenc könyvének (és azt megelőzően megjelent tanulmányainak) fontosságát és művészettörténeti jelentőségét ezzel a pár gondolattal szeretnénk volna érzékeltetni.

Koppány Tibor

TIMÁR LÁSZLÓ

MICHELANGELO BUONARROTI

ÖSSZEÁLLÍTÁS „A FIRENZEI FESTŐ, SZOBRÁSZ ÉS ÉPÍTÉSZ” ALFALÁNAK NÉGYSZÁZADIK ÉVFORDULÓJÁRA

Budapest, 1964, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár. 104. old. XXXI. képes tábla

A magyar művészettörténeti irodalom, amely oly kevés monografikus feldolgozást tartogat az európai művészet nagyjairól, Michelangeloval viszonylag nem bánt mostohán. Meller Simon alapos és mondhatjuk, valóban a kor (1903) tudományos színvonalán álló összefoglalása után az 1920-as évek elején megjelent (évszám nélkül) Hekler Antal monográfiája és Wolf Rózsi kézirat-publikációja (1931), majd, már a második világháború után, több kiadásban, Lyka Károly kis népszerűsítő összefoglalása, amely mellett Rónay György szonett fordításai (1959) és Karel Schultz – történeti szempontból egyébként nem nagyon szerencsés – „Kőbe zárt fájdalom” című életregénye (1962) járultak hozzá, hogy közönségünk megismerje és megszeresse a reneszánsz művész-óriásának alkotását. Mindez, természetesen, nem nagyon sok. „Magyar Michelangelo-irodalomról” aligha beszélhetünk e néhány, oly különböző igényrel készült könyv alapján. Mégis, az előzmények alapján elvárható, hogy valaki ismét tudományos igényrel nyúljon a problémához, összefoglalja az utolsó ötven év tudományos eredményeit sőt, esetleg meg is kíséreljen hozzáadni ahhoz valamit a magából.

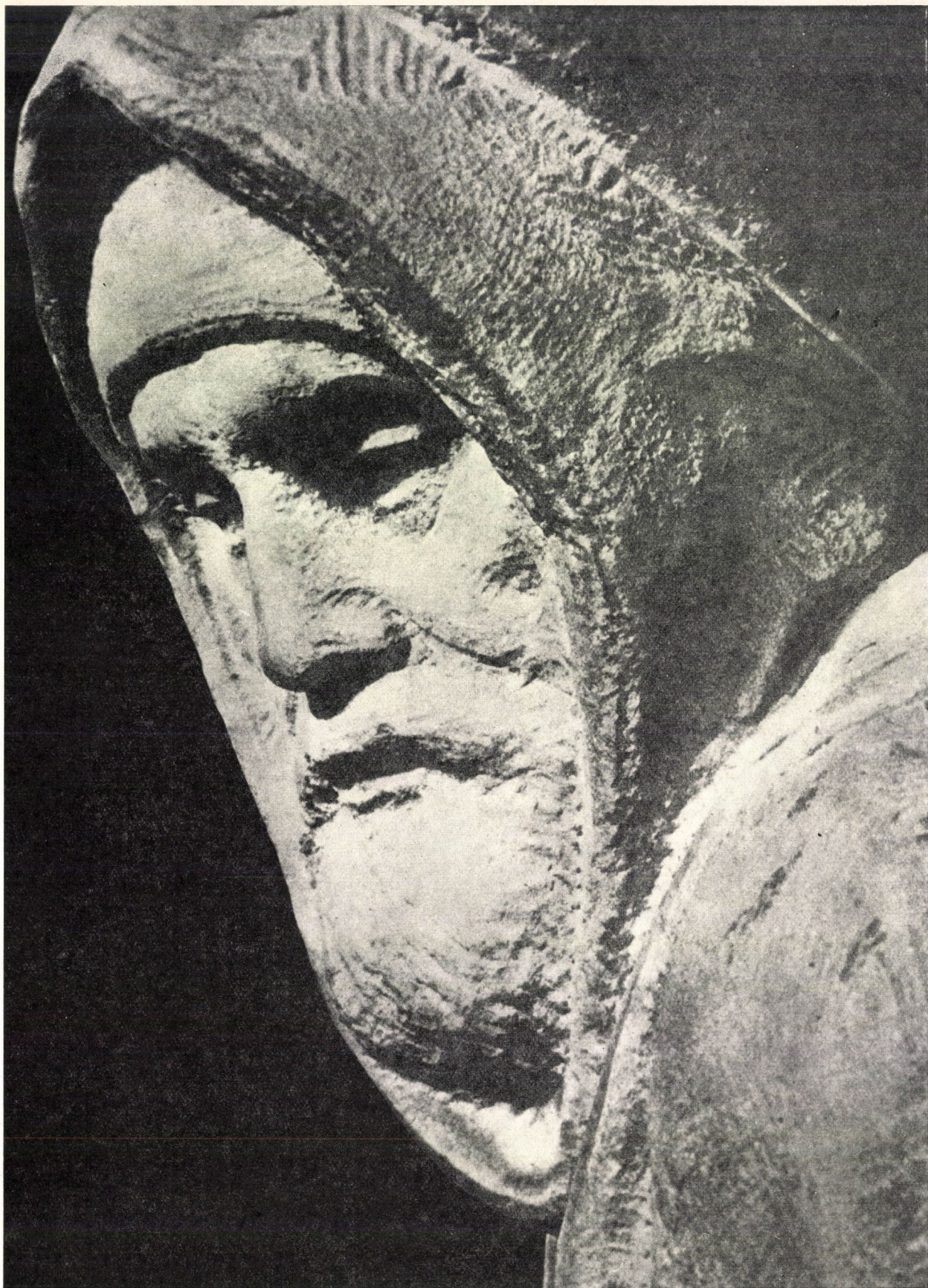
Nos, a mester halálának évfordulójára meg is jelent egy kis kötet, melynek szerzője, Timár László, könyvének három idegen nyelven is közzétett bevezetőjében azt a célt tűzi maga elé, hogy marxista felfogású elemzést adjon Michelangelo életéről és életművéről. Ezen belül hármas feladatot kíván megoldani: szintetikus egység-

ben bemutatni a mester élettörténetét és életművét, kritikai elemzést adni a magyar Michelangelo-irodalomról, különös tekintettel a „szellemtörténeti iskolára” s végül, hogy átfogó „ajánló bibliográfiát” sorakoztasson fel.

Mivel úgy gondoljuk, hogy egy tudományos munka karakteréről, a benne foglalt ismeretanyag kiterjedéséről és, bizonyos mértékig a szerző módszeréről is bibliográfiája ad leghamarabb áttekintést, vizsgálatunkat ezzel kezdjük. A felsorolt mintegy száz könyvcím mennyiségileg kétségtelenül elegendő anyagot nyújthat, ha az összeállítás, mint a jelen esetben, nem történik a teljesség igényével. Nagy meglepetést okoz azonban, hogy a felsorolt művek egyikében például, Henry Thode Hans Thoma-ról írott monográfiájában, a leglekisebberetesebb keresés után sem sikerül Michelangelo nevének még csak említését sem felfedezni, s pusztán említésnél aligha jut több szerep a mesternek olyan, ugyancsak alapvető Michelangelo-irodalomként felsorolt művekben mint Engels „A német parasztháború”-ja, Gramsci „Levelei a börtönből”, Horváth János „Barokk ízlés irodalmunkban” című tanulmánya, Szabolcsi Zsolt Zene-története vagy Vayer „Masolino és Roma”-ja. Az alapvető Michelangelo-irodalom jegyzékébe tehát olyan művek kerültek, amelyek talán egy-egy részletkérdéssel kapcsolatban érdekes adalékok adhatnak, de semmiképp sem tartoznak a probléma tanulmányozásához szükséges 100 legfontosabb munka sorába. Másrészt egyáltalán nem ilyen bőkezű Timár László a bibliográfiájába foglalt tudományos irodalommal. Hiányzik bibliográfiájából az alapvető források közül F. de Hollanda „De pintura antigua”-ja (J. de Vasconcellos kiad., Porto, 1918; olasz ford. A. M. Bessone Aureli-től, Roma, 1924, új kiad. uo. 1953), nem említi L. Dolce „Dialogo della pittura”-ját (Venezia, 1557; új kiad. Roma, 1892, Firenze, 1910), Donato Giannotti „Dialogi”-jait (ed. D. Redig de Campos, Firenze, 1939), W. Maurenbrecher „Die Aufzeichnungen des Michelangelo Buonarroti”-című kiadását (Leipzig, 1938) stb. Mint egyetlen ilyen jellegű magyar művet idézhette volna a szerző Wolf Rózsi „Ismeretlen Michelangelo iratok” című munkáját, azonban azt is hasztalan keressük jegyzékében. A legfontosabb Michelangelo monográfiák közül nem szerepel E. Steimann „Michelangelo im Spiegel seiner Zeit”-je (Leipzig, 1930), Enzo Carli monográfiája (Bergamo, 1942), D. Redig de Campos és B. Biagetti „Il Giudizio Universale di Michelangelo”-ja (Città del Vaticano, 1944), A. E. Popp „Die Medici-Kapelle Michelangelos”-ja (München, 1922, D. Frey, Michelangelo-Studien-jei (Wien, 1920), L. Dussler, Die Zeichnungen des Michelangelo-ja (Berlin, 1959) stb., stb. Nagyon különös, hogy Charles de Tolnay hatalmas és valóban alapvető Michelangelo-monográfiájának csak egyetlen kötetét ismeri és idézi a szerző (1945-ből), jöllehet az 1943–1960 között öt kötetben jelent meg.

Sajnos nem kevésbé hanyag a szöveg közti jegyzetekben szereplő bibliográfiák összeállítása sem; a Firenze és a Medicek történetét feldolgozó legfontosabb irodalom között például (28. old.); nem említi Firenze történetének mindmáig legteljesebb és legalapvetőbb feldolgozásait R. Davidsohn-tól (Geschichte von Florenz, I–IV. köt. Berlin, 1896–1927 és Forschungen zur Geschichte von Florenz, I–IV. köt. Berlin, 1896–1908) nem tud F. Schevill kitűnő és minden könyvtárban megtalálható összefoglalásáról (History of Florence, New York, 1936), Perrens alapvető feldolgozásának pedig érthetetlen módon éppen azt a részét idézi, amely Firenzének a Medicek előtti történetét tárgyalja, s hallgat a „Histoire de Florence depuis la domination des Médicis” című kötetekről (Paris, 1888, I–III. köt.).

S ha már hiányosságokról beszélünk, nem hallgathatjuk el, hogy minduntalan ezekkel találja magát szemben az olvasó Michelangelo művészetének bemutatásával kapcsolatban is. Nehezen képzelhető el Michelangelo művészetének értékelése a nagymester művészi indulásának, korai alkotásainak elemzése nélkül. Ezt pedig hiába keressük Timár tanulmányában. A legkorábbi alkotások közül egyedül a „Kentaurók csatáját” említi, s első önálló munkának nevezi azt (jöllehet a fiatal művész első



Michelangelo: Pieta. Részlet.

szobrászi alkotásaként a források egy Faun-fejről emlékeznek meg, amely még a S. Marco kertjében levő műhelyben készült s csak 1490–1492 táján keletkezett, lényegében egyidőben a két korai főmű, a „Lépcsős Madonna” és a Kentaurok csatája). A többi, újabban felfedezett, vagy felfedezni vélt fiatalkori alkotás, a Santo Spirito Feszülete, a S. Giovannino vagy az Alvó Cupido kérdésével nem foglalkozik a szerző és nem beszél a bolognai S. Domenico-szarkofághoz készített fennmaradt szobrairól sem. Így az elszórt ismertetés következtében lényegében az egész korai alkotó periódus homályban marad.

Zavaró hiányosság néhány fontos érettkori alkotás, mint a S. Maria sopra Minerva „Feltámadt Krisztus”-ának, a Cappella Medici „Madonna”-jának, vagy a firenzei Palazzo Vecchio „Győző”-jének meg nem említése a szövegben és az építészeti terveknek (a San Pietroval kapcsolatos terveken kívül) elmellőzése. Különösen hiányzik azonban (és semmivel sem menthető), hogy Michelangelo rajzairól, a mester életművének erről a felbecsülhetetlenül fontos részéről nem esik említés a könyvben.

Ilyen alkotások és a velük kapcsolatos kérdések figyelembe nem vétele mellett nehezen képzelhető el, hogy egy Michelangelo összefoglalás teljesíthesse feladatát. De talán igazságtalan vagy szubjektív elfogultságnak minősül, ha csupán a hiányosságokat kérjük számon. Vizsgáljuk meg tehát közelebbről, mi az, amit Timár László Michelangelo művészetéről mond. Mint említettük, a szerző egyik feladatának tartotta a két világháború közötti magyar Michelangelo irodalom bírálatát, s munkájának egy terjedelmes fejezete valóban ezt a kérdést boncolgatja. De, amint már bevezetőben említettük, a „szellemtörténeti módszer” virágzása idején hazánkban mindössze egy Michelangelo monográfia jelent meg (Hekler Antalé), s emellett csupán Gerevich Tibor rövid művészettörténet-módszertani összefoglalása az (A magyar történetírás új útjai c. kötetben), amelyre a szerző Michelangelo néhánykori említése alapján a témával kapcsolatban hivatkozik. Ha mindehhez hozzávesszük még, hogy sem Hekler, sem Gerevich nem volt specialista Michelangelo korának, valamint, hogy voltaképpen mindketten távol álltak a szellemtörténeti irányzat módszerétől, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a szerző nemlétező ellenség ellen harcol s idejét hiábavaló munkába ölte. Igaz, fejezetének elején azt írja (88. old.), hogy „nagyon is élő és hatásukban felszámolandó eszmékről” kíván értekezni, s ha ez valóban így lenne, rögtön más színben is tünne fel vállalkozását. Ezeknek a nagyon is élő eszméknek azonban a továbbiakban egyetlen példáját sem említi, s valóban mi magunk sem tudunk róla, hogy a szellemtörténeti felfogásnak figyelemreméltó példája látott volna napvilágot az 1945 utáni időszak magyar művészettörténeti irodalmában.

De térjünk át a kötet Michelangelot és korát tárgyaló részére, amely rögtön pontatlan adattal kezdődik. Timár közli itt (17. old.) a mester nevének majdnem valamennyi írásmódját — kivéve a teljes név helyes leírását: ez ugyanis nem „Michelagnolo di Ludovico Buonarroti—Simoni”, mint a szerző állítja, hanem Michelagnolo di Lodovico di Lionardo di Buonarrotto Simoni. Lehet, hogy ez a pontatlanság nem tűnik jelentősnek; valójában azonban az egész értekezést hasonló pontatlanságok jellemzik nemcsak adatai, hanem idézetei és általában fogalmazása tekintetében is. Vagy untalanszor elismételt közhelyeket ír le és hangsúlyoz fontos új eredményként, vagy, ami még rosszabb, egyes adatok összekeverésével teljesen hibás következtetésekre jut.

A 23. oldalon azt olvassuk: „...a XX. század... valóban haladó polgári szemléletű művészettörténet kutatása... a firenzei Massaccio (sic) művészi alkotásaiiban keresi-kutatja és találja is meg a renaissance egyik forrását, eredetét.” Ha a szerző olvasta volna Vasari művészéletrajzeit, tudná, hogy ezzel a felfedezéssel nem kellett századunk kutatóira várni. Ismert nézet volt az már a XVI. században is (vö. Vite, Proemio alla parte seconda, Milanesi kiad., III. köt., 106. old.) Arról azonban már éppen a XX. századi kutatások alapján kellene tudnia Timárnak, hogy Masolino egyáltalán nem volt mestere Masaccionak, mint ahogy ő véli, — ha máshonnan

nem, Vayer Lajos könyvéből, amelyet különös módon éppen ezzel a problémával kapcsolatban idéz.

A középkori művészetben sem gondolhatjuk különösen jártasnak a szerzőt, ha azt állítja, hogy: „Kívül esik sokszor a gótikus művészet prizmáján az egyszerű ember lelkiállapotának problematikája.” Ha Timár László megnézi egy képes kiadványt a reimsi vagy magdeburgi székesegyház szobrászi díszéről, vagy esetleg néhány Köln vidéki XIII–XIV. századi Pietát, be kell látnia, hogy sokszor megállapításának épp az ellenkezője érvényes. Eppen a gótika bontakoztatja ki az egyéni vonások megjelenítését s ezen belül a különböző pszichológiai állapotok művészi ábrázolása volt egyik törekvése. Viszont a reneszánszban is megfigyelhetők olyan irányok, amelyekben, mint például Piero della Francesca-nál, az egyéniség igénye, s így a pszichológiai jellemzése is, háttérbe szorul az új általános embertípus, a tiszta geometriai törvényeken nyugvó forma megteremtésének szándékával szemben.

Menjünk azonban közelebb Michelangelo korához. „A polgári művészettörténet” — tájékoztatja olvasóját a szerző a 30. oldalon — „a barokkot bevezető manierizmus kezdetét általában Raffaell halálával (1520) számítja... A renaissance-ra jellemző életöröm, fesztelenség, tobzódás, az élet javainak valamiféle korlátnélküli élvezése és kihasználása — mindez él és virágzik egészen kb. az 1540–50-es évekig.” Itt tehát Timár egyéni periodizációt vezet be, mely szerint a manierizmus kora a XVI. század utolsó ötven hatvan évére terjed (vö. 31. old.), más szóval arra az időszakra, amikor a manierizmus jelentős képviselői közül Giovanni Battista Rosso († 1540), Giulio Romano († 1546), Pierino del Vaga († 1547), vagy Parmigianino († 1540) már meghaltak. Sajátos tanulságokat von le Timár a szakirodalomnak a barokk művészettel kapcsolatos megállapításaiból is. Azt írja, hogy „sokszor és sokan... igyekeztek már bizonyítani, hogy az ellenreformációnak... és a barokk művészetnek semmiféle kapcsolata nincs.” (30. old.) De amikor e nézet cáfolásába kezd, elfelejtí megemlíteni, hogy még többször és még többen állították és állítják az ellenkezőjét (először szisztematikusan W. Weisbach közismert „Der Barock als Kunst der Gegenreformation”-jában (megj. Berlin, 1921) s tulajdonképpen az az általánosan elfogadott nézet, amit Timár elszántan védelmez.

Ami pedig magának Michelangelónak művészetét illeti, ugyan mit is gondoljon róla az olvasó, ha a szerző egyszerűst úgy tájékoztatja, hogy az „a polgári osztályért... folytatott nagyszerű harcot” jelent (32. old.), majd néhány sorral tovább kijelenti, hogy a mester műveiben „már a polgári osztály szertelenségét, kapzsiságát... leplezi le”.

Timár Michelangelo elemzésének középpontjában a Cappella Sistina freskódíszé áll: az elemzés azonban ugyancsak keveset mond magáról a műről. A kápolna mennyezeti freskóiról közli, hogy a megfestett alakok nagysága 2–6 méter között változik (39. old.), arról azonban, hogy miért e méretkülönbség, mi a kompozíció rendszere, mi az ábrázolások programja, egyáltalán mit ábrázolnak a festett jelenetek — nem esik szó. Néhány kiragadott motívum leírása a szerző véleménye szerint elegendő az alkotás bemutatására. De lássunk egy példát. Az Ádám teremtése jelenettel kapcsolatban például a következőt olvashatjuk: „A majdnem összeéző ujjak... szinte légiesen, de már érezhető belső feszítettséggel éreztetik a rövidesen várható nagy eseményt, az élettel telítődő ember misztikus elhivatottságát (!). Ezzel: az egészen eleresztett, valósággal elernyedt Ádám testében már az új, friss életöröt jelentő isteni áram eljutását, pezsdítését is szinte tudatosan érzékelem. Ez pedig már nem más, mint egy valósággal óriási alkotó lángész elméje által megteremtett új gondolati és cselekvési légkörbe önmagam behelyezése. Azaz: én a néző, szerves, szinte már cselekvő résztvevője is leszek ekkor...” és így tovább. (40. old.) Azt, hogy ez a hatalmas együttes nem csak szépen megfestett figurák vagy jelenetek összessége, hanem benne az emberi lélek sorsa, a kornak és magának Michelangelónak egyik legfontosabb problémája fejeződik ki, s ebben minden egyes megfestett motí-

vunak fontos és egymással szorosan kapcsolódó szerepe van; a Michelangelo szonetteiben is gyakran felbukkanó „deificatio” gondolat szerepéről a kompozícióban, amelyre legutóbb Tolnay utalt (Werk und Weltbild des Michelangelo, p. 45–53), a szerző nem tesz említést. A festmények valóban tudományos igényű elemzése, vagy akár — ha úgy tetszik — a korábbi interpretációk komoly tudományos felkészültséggel történő cáfolata helyett az olvasó csak rendkívül zavaros szubjektív élményekről olvashat Michelangelo remekművével kapcsolatban.

Tanulmányának 45. oldalán Timár a következőképpen összegezi a mester művészetéről alkotott nézeteit: „Michelangelo sajátos művészi realizmusára...” — írja — „talán legelső sorban is, az a jellemző, hogy minden alakja élő és érző, a művészi kifejezési forma széles skálája segítségével ábrázolt, a társadalmi valóság talaján álló és igazán emberi jellegű.” Mindez nagyon szép. De vajon melyik művészről nem lehet elmondani ugyanezt az általánosságot? Ennyi tehát a szerző mondanivalója Michelangelóról? Vagy az, hogy nincs igaza a „polgári művészet-történetnek”, ha azt állítja, hogy a mester „minden alkotása pesszimista életszemléletének tükröképe”? Persze hogy nincs igaza! De egyáltalán ki állított ilyen sületlenséget? Ezt nem árulja el a szerző, olyan színben tüntetve fel a dolgot, mintha teljesen általános vélemény ellen venné fel a küzdelmet. Azonban a legfontosabb irodalom-ból megint csak az derül ki, hogy erről szó sincs!

Valóban újszerű Timár könyvében az Utolsó Ítélet-freskóról szóló tétele lehetne, mely szerint a vallásos téma e freskón „csupán keretét, címét, témáját adja a műnek” (58. old.) s a központi probléma „az ítéletet osztó, a felmagasztosult Ember” (60. old.). „A michelangelói Krisztus” — írja később a szerző (61. old.) ... a XVI. század közepének nagyszerű küzdelmei, társadalmi harcái, ellentétei és ellentmondásai talajából nőtt ki... Timár tehát világi allegóriaként kívánja értelmezni a michelangelói Utolsó Ítéletet, amely a kor társadalmi viszonyairól mond véleményt. A gondolat érdekes, bár történetileg nehezen indokolható, s a szerző nem is tud érdemben bizonyítékot szolgáltatni nézete alátámasztására.

Krisztus, Timár szerint, a Sistina freskóján „az igazsága tudatában magabiztosan ítélkező, társai közül kiemelkedő Ember, aki látja már, hogy mit kell és miért is kell tennie”. (60. old.) Ezt azzal véli bizonyíthatónak, hogy idéz egy mondatot Gorkij irodalmi tanulmányából, mely szerint „Isten a primitív emberek képzeletében... teljesen reális alak, valamilyen munkaeszközzel felszerelve.” Kétségtelen, hogy Michelangelo Krisztus-át bizonyos értelemben reális figurának tekinthetjük, kérdés azonban, hogy mennyiben tekinthető maga a mester, vagy a pápai megrendelő „primitív embernek”, s hogy Krisztus milyen munkaeszközzel jelenik meg Michelangelo freskóján? Nem szól a szöveg arról sem, hogy ez a „reális” Krisztus-figura a mester képzeletében miért kapcsolódott a villámokat szóró Jupiter, illetve az Apollon-Helios fogalmával, mint ahogy azt legutóbb Tolnay kimutatta. (Vö.: Tolnay, The Medici Chapel, Princeton 1948, III s. köv. old.; Tolnay, Werk und Weltbild, 63. old.)

Timár a kompozíció összefüggéseit Meller Simon 1903-ból származó magyarázata alapján értelmezi az ítéletből és az ítélet végrehajtásából adódó két egymást követő eseményként (60. old.), nem véve észre, hogy ez saját állítását cáfolja a kompozíció egységéről és nem véve figyelembe a valóban egész hatalmas festmény egységbe foglaló körmozgást, azt a bámulatos kozmológiai koncepciót, ami pedig az újabb kutatások szerint kulcsa az egész mű megfejtésének. (Vö. Tolnay, Werk und Weltbild, 56–57. old.) Az is elkerülte Timár figyelmét, hogy a kompozíciónak a szokásostól eltérő elrendezését különböző bibliai helyek sugallták. (Vö. Tolnay, The Final Period, Princeton, 1960, 33. old.) Az pedig, hogy a kereszt és az oszlop jelenlétét a kompozícióban csak féltéken megkockáztatott feltevessel próbálja magyarázni, arra enged következtetni, hogy még nem nézett meg alaposan egyetlen Utolsó Ítélet kompozíciót sem, hiszen Krisztus

szenvetések ezek az eszközei szinte valamennyi hasonló témájú ábrázoláson szerepelnek s jelentésük teljesen evidens.

Ugyanakkor, amikor a mű alap gondolatáról s az azt befolyásoló szellemi hatásokról csak általánosságokat olvashatunk a tanulmányban, negatív értelemben a szerző határozottan állítja, hogy „mondanivalója... ellentéte annak a szemléletnek, amellyel a művész az ellenreformációs szektában találkozott és amelyet egy időszakban maga is vallott.” (46. old.) Arról, hogy ez az „ellenreformációs szekta” valójában Vittoria Colonnának Juan Valdés reformációs tanai által befolyásolt baráti köre volt, ne beszéljünk most. De mivel véli megmagyarázni a szerző, hogy az itáliai reformációs gondolat, amely éppen ebben az időszakban éreztette hatását a legerősebben Michelangelo-ra (mint azt költeményei tanúsítják) csodálatos módon az ekkor készülő festményen mégsem jelentkezik? És egyáltalán: ugyan mit fejez ki Michelangelo Krisztusa, Timár szerint, ha azáltal hogy — mint írja (61. old.) — meztelensége elé „igen egyértelmű politikai célzattal” darab drapériát festettek, meghamisíthatták „a Krisztus alak egyéniségét, jellemének lényegét”?

Ezek a pontokon az olvasó már igazán nem tudja, nevesse-e vagy bosszankodjék. Mit értsen például egy ilyen mondaton: „Signorelli egy kicsit csak megállapít; — Michelangelo viszont már valamiféle hatalmas képzelőerővel száguld.” (56. old.) Vagy ki az a „B. Alberti” akit Timár a kor legnagyobb építészei egyikének és esztétikusnak tart, s akinek Michelangelóról írott dicsérő szavait idézi? (77. old.) B.-vel kezdődő keresztnevű Albertit egyáltalán nem ismer a Thieme-Becker lexikon. Talán Leon-Battista Albertiről van szó, aki valóban a quattrocento legnagyobb építészei és teoretikusai közül való? De ő három évvel Michelangelo születése előtt meghalt! Vagy talán Fra Leandro Albertiről, aki 1550-ben adta ki: „Descrizione di tutta Italia”-ját? Ő viszont nemcsak hogy nem volt a kor legkitünőbb építészei közül való, de arról sem tudunk, hogy egyáltalán épített-e valaha is.

Miért írja a szerző, hogy Savonarola máglyája 1498-ban Firenzében Michelangelo „szeme előtt villan fel”, amikor a fiatal művész 1496-tól 1501-ig Rómában tartózkodott? Milyen megfontolások alapján nevezi Botticelli „A leprás megtisztulása és Krisztus megkísértése” kompozícióját egyszerűen „Jézus birtoklása az ördög által” címen? Mit jelent az hogy „Keresztlevétel c. híres Pietà”? Hogyan lehetséges, hogy Michelangelo monográfusa nem tud róla, hogy a Rondoni-Pietà 1952 óta nem Rómában, hanem a milánói Castello Sforzesco-ban áll? Hogyan lehet, hogy Michelangelo egy szonettje három különböző fordításban, három versként kerül idézésre a disszertáció szövegében? (Vö. 68, 82 és IV. old.)

De, azt hiszem, felesleges tovább sorolni a félreértéseket és téves értelmezéseket, az önkényes és alá nem támasztott állításokat, érthetetlen mondatokat.

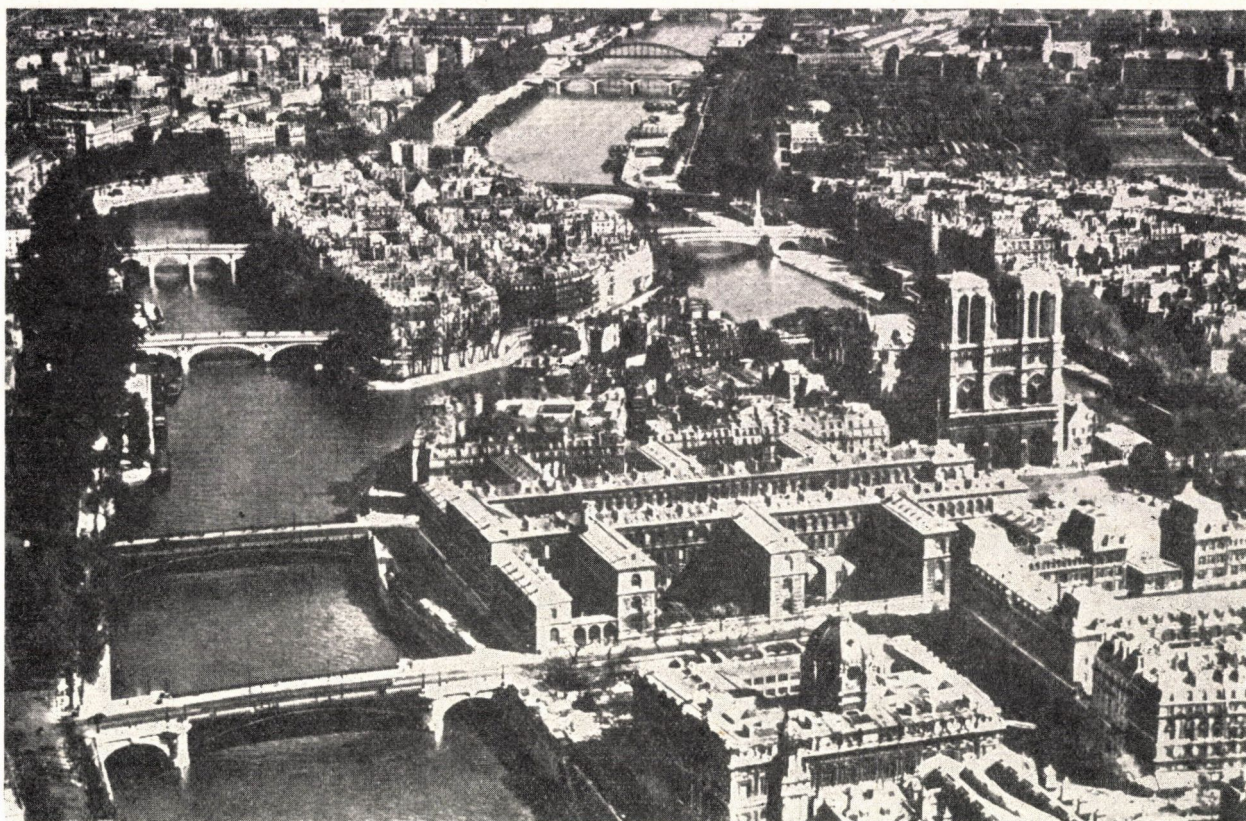
Aki végigolvassa ezt a könyvecskét, valószínűleg egyet fog érteni e sorok írójának azzal a nézetével, hogy könyvkiadásunk méltóbban is megünnepelhette volna a nagymester születésének négyszázadik évfordulóját. S talán benne is felvetődik még egy utolsó kérdés: ugyan milyen megfontolások vezették a Szabó Ervin Könyvtárat, hogy tanulmány-sorozatában éppen ezt a kéziratot jelentesse meg?

Boskovits Miklós

POGÁNY FRIGYES
PÁRIZS

Budapest, 1965 Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata
203 lap, 1 melléklet.

Minden igazi műalkotásnak, legyen az bárminő korú vagy műfajú, megvan az a sajátos belső tulajdonsága, hogy a lényegre tör. Sok-sok formai és tartalmi vonása nem csupán önmagában értékes, hanem főként



Párizs — az Ile de la Cité és távolabb az Ile Saint Louis

abban, hogyan világítja meg, hogyan emeli ki és juttatja egyre változatosabb megfogalmazásban érvényre a lényegét. A művész e véggél érdekében sokmindenről lemond, számos ötletet, rész-szépséget háttérbe szorít, hogy ezáltal még teljesebben, még bensőségesebben és megragadóbban emelhesse ki mondanivalója igazi magvát. — A hozzáértő műélvező a művészi alkotáshoz ugyanezen az úton közeledik. Ha a lényegét sikerül megragadnia, a részletek e körül, mint tengely körül rendeződnek. Minél szövevényesebb a műalkotás, annál fontosabb e módszer, hiszen a nagyszámú és egymást keresztül-kasul járó járulékos elemek mozgása, értelmi és érzelmi hatása a fő tartalmat könnyen elhomályosíthatja, meghamisíthatja, sőt el is tüntetheti. Még nehezebb a feladat, ha e bonyolult műalkotást mások számára kell megmagyarázni, helyesen bemutatni és értékelni. Pogány Frigyes ilyen feladat előtt állt midőn arra vállalkozott, hogy Párizsról nyújtson „átfogó építészeti, városesztétikai képet.”

Minden város térben és időben hatalmasan kiterjedt szervezet. Tényleges megismerése akár összes utcáinak és tereinek bejárásával vagy egyes épületeinek külön-külön történő megtekintésével sem lehetséges. Ha még ehhez hozzávesszük a történeti fejlődés általában sok évszázadra sőt olykor egy-két évezredre visszatekintő folyamatát, akkor egyszerre érthetővé válik milyen finom és mélyreható elemzés után lehet elindulni azon az úton, amely egy városról valós és szemléletes ábrázolást adhat. Szinte azt mondhatnók: mindent apróra meg kell vizsgálni és ezután lehet kiválogatni azokat az irányokat, összefüggéseket és értékeket, amelyek következetes és határozott felvázolása után egy város hiteles körvonalai az olvasó elé varázsolhatók. Mindez fokozottan érvényes a világ talán legvárosiasabb városa: Párizs esetében.

Tér és idő összehangolása az az irányelv, amely által a szerző állandóan a lényegre koncentrálja a figyelmet. A kettő mozgása természetesen nem mindig fedi egymást.

Hol párhuzamosan haladnak, hol ellentétesen áradnak. Egyszer az egyik, másszor a másik kerekedik felül, a kettő mégis egybefonódik és megvilágítja, magyarázza, plasztikusan kiemeli Párizs páratlanul gazdag történeti fejlődését, szerkezetének kialakulását és a benne folyó ezerszínű életet. De ezzel együtt felkelti az érdeklődést e tereknek, utcáknak, szigeteknek, folyópartoknak, épületeknek művészi megjelenésére és ugyanakkor esztétikai összefüggéseikre is. Mikor a szerző végigvezeti az olvasót az utcákon, tereken, körüljárja tekintetét a kilátópontokon, egyszersmind történeti méltatást is ad. Így keveredik a városesztétikai látvány az azokat előidéző történeti eseményekkel, törekvésekkel, valamint a művészeti értékelésekkel. A szöveget szebbnél szebb képek sorozata kíséri. Nagy hányaduk a szerző felvétele s így szervesen illeszkednek be a feldolgozás menetébe. A fényképek mellett sok rajz is szerepel. Ezek egy része régi metszet a város különböző látképeiről vagy együtteseiről. Másik részük vázlat, amely terek, utcák, épületcsoportok történeti fejlődését, kialakulásának folyamatát tárja elénk. Szöveg, fénykép és rajz egyaránt a lényeg bemutatására és érzékeltetésére törekszik. A részletek nem önmagukért vannak, hanem az egész minél teljesebb kifejtésére, megvilágítására. A könyv céljának értelmében távolról sem beszél az egész városról, csak a legjellemzőbb tengelyekről és gyűjtőpontokról. A szöveg végéhez csatlakozó alaprajz vastagított vonalaival kirajzolódik Párizs tágabb értelmű magja, amelyről Pogány Frigyes mondanivalója szól. Nagypárizshoz képest ez területi szempontból kicsinek mondható, de a lényeg benne rejlik. Általa valóban megismerhetjük, maradéktalanul megcsodálhatjuk és megszerethetjük mindazt, amit az európai ember számára e város jelent.

A rövid bevezetés után a tárgyalás in medias res kezdődik. A Szajna kanyargásába lágyan besimuló Ile de la Cité Párizsnak valóban szíve. A római város, Lutetia Parisiorum egyik legfontosabb települése felhasználta a

szigetet. Már akkor katonai és vallási központ. A középkorban is királyi és püspöki székhely. Keleti végének közelében épült a XII–XIII. században a Notre Dame, az északfrancia gótika klasszikus alkotása, nyugati felében pedig Szent Lajos király utolérhetetlen báju kápolnája emelkedik: a Sainte Chapelle. Ezt a csodálatos ékszerdobozt a Palais de Justice gótikus épülete fogja közre, mögötte a Place Dauphine háromszögű tere irányítja a tekintetet IV. Henrik lovasszobrára, amely a sziget csúcsát hangsúlyozza. A Notre Dame tornyáról körbepillantva előttünk fekszik a város óriási teste. Úgyiszlóván minden, ami fontos, látható innen. A szerző kitűnő érzékel használja ki e helyzeti előnyt s miként az Ile de la Cité bemutatása és jellemzése során megjelöli a városfejlődés legfontosabb történeti pilléreit, úgy körvonalazza biztos kézzel a Notre Dame tornyából nyíló látvány nyomán Párizs szerkezetének lényegét egyszersmind dióhéjban adván további fejtegetéseinek résztémáit. Ez az erős sűrítés teljes mértékben indokolja az Ile de la Cité hosszú tárgyalását, amely a könyvnek szinte egy ötödét teszi.

Az Ile de la Cité közvetlen környéke kisebb, de nem kevésbé fontos városképi egységei közül a Place des Vosges, a St. Germain des Prés templomának szemléletes leírását kell kiemelnem. Bár egyes épületekről önmagukban természetesen kevesebb szó eshetik, kár, hogy a Hotel de Cluny gyönyörű későgót palotájáról nem találunk képet. Sajnálatos ez azért is, mert a város történetének olyan pontjáról van szó, ahol a római és középkori épületek közvetlen kapcsolatát ma is megfigyelhetjük.

Talán jelképnek is vehetjük, hogy a könyv közepét a Louvre és az Arc de Triomphe között elterülő káprázatos városégyüttés leírása és méltatása foglalja el. A munka teljes terjedelmének ez mintegy negyed része, amely megérdemelten került a mondanivaló tengelyébe. Rendkívül érdekes, ahogyan a szerző szóban és képen kifejti a Louvre hét évszázados fejlődését, azt, hogy miképpen vált Párizs első, 1200 körüli erődtésébe szervesen beleilleszkedő királyi vadász kastély a XVI–XIX. században a világ egyik legnagyobb szabású, részleteiben is pompás és jelentős épületegyüttésévé s ezen túl egy páratlan városépítészeti kompozíció kiindulási pontjává. A Louvre ugyanis amellett, hogy a XVI–XVII. századi francia építészek csodálatosan harmonikus, sajátosan francia alkotása, rendező ereje lett Lenotre versaillesi mintára készített gigantikus méretű kertkialakításának. Ebből alakult ki a XVIII–XIX. század folyamán a Place de la Concorde és a Champs Elysées végén a Place de l'Etoile-lal. A város e szinte négy kilométeres nagy tengelyét merőlegesen vágja át a Madelaine-templom és a Bourbon-palota között húzódó kistengely. A kettő metszéspontján emelkedik a magasba a Concorde-tér óriási obeliszkje. Pogány Frigyes könyvének e minden idők legragyogóbb városképi együttését bemutató és értékelő leírása meggyőző és magával ragadó. Nemcsak elhelyezésében, hanem szellemi súlyában is a munka tengelye. Külön ki kell emelnem az idevágó szöveg kitűnő illusztrálását. A rajzok és a szöveg nyomán a szebbnél-szebb fényképek valóban fogalmat adnak e városépítészeti kompozíció lényegéről, összefüggéseiről és művészi színvonaláról. Utalok itt a Louvre Tuilériák felőli képére és a Concorde-tér gazdag képsorozatára. A téma nagyvonalú kezelése nem akadályozta a szerzőt abban, hogy finom és találó megfigyelésekkel (pl. a Champs Elysées szintemelkedése) kézzelfoghatóan rámutasson bizonyos művészi hatások rejtett forrásaira.

Az Ile de la Cité és a Louvre–Concorde–Champs Elysées együttes voltaképpen Párizs leglényegét tartalmazza. Természetes azonban, hogy a város csodálatos gazdagsága általuk még távolról sincs kimerítve. Helye-

sen hangsúlyozza többször is a szerző, hogy szinte minden negyednek megvan a maga sajátos arculata, sajátos története. A Quartier Latin, a Marais, az Opera környéke, a nagy boulevard-ok, hogy csak a legfontosabbakat soroljam fel, mind megannyi szint és mozgást, tanulságot és értéket rejtjenek magukban. Mikor a könyv szövege és képei vezetésével végigsétálunk az utakon és tereken, meg-megállunk egy-egy épület előtt, újból és újból leperreg előttünk Párizs történeti fejlődésének, művészi és városképi fejlődésének egy jellegzetes szakasza. Párizs változatossága szinte utolérhetetlen. A Place Vendôme egységes barokk zártsága, a nagy körutak vagy az Opera sugárútjának szerves együttese mellett csattanós ellentétek sem hiányzanak. Pogány ezt igen szemléletesen mutatja be a Pantheon és a közvetlen közelében álló St. Étienne du Mont esetében. A görög kereszt alakú alaprajz felett könnyedén lebeg Soufflot kupolája. A XVIII. századi francia klasszicizmus nyugalma a részarányos négyszögű tér még fokozza. Annál meglepőbb az északkeleti sarokban emelkedő XVI. századi St. Étienne-templom lényegében még gótikus, de renaissance elemekkel átszőtt, magasba töbör tömege. Még sokkal nagyobb feszültség hatja át a Faubourg Saint-Germain és a nyugat felé kapcsolódó városrésznek a Szajna által ívben átszelt területét. Az egyik tengely a XVII. század nagyszerű épületegyüttése: a Dôme des Invalides által alakul ki. Erre éles hegyesszögben metsződik az a még lendületesebb tengely, amelyet a Gabriel által a XVIII. században épített École Militaire indít el az Eiffel-tornyon keresztül a modern Párizs egyik legszebb épülete: a Palais Chaillot felé. Igen szerencsés volt e tengely kelet felé az utóbbi években történt meghosszabbítása az UNESCO-palota emelésével. A részletek közül végül hadd említsem meg Haussmann nagyszerű városrendezési elgondolását, Párizs utcarendszerének nagyvonalú kialakítását a boulevardok, avenuek új hálózatát. Az eklektikus Párizs 1853 és 1871 között így született meg legszebb részletével az Opera és környékével. Mindezekről Pogány könyve könnyen folyamatossággal beszél s a szavak erejé a kitűnő illusztrációk magyarázata és szépsége mélyíti el. Itt kell kiemelnem a szerző már eddigi műveiben is tapasztalt kiváló képszerkesztői képességét, amely egyrészt a szöveg és kép párhuzamos megjelenítésében, másrészt a tükrök gondosan mérleget, mégis magától értőddő természetességgel megkomponált sorozatában nyilatkozik meg. Nem kétséges, hogy a városnegyedek vagy városrészek egymásutánja bizonyos történeti és városszerkezeti ismétlésekhez vezet. Ez olykor zavaró is, mégis a mondanivaló választott gondolatmenetében alig elkerülhető. A történet és látvány, művészet és szerkezet szerves egybefonódása azonban kárpótol e kényszerű ismétlésekért. Talán nem ártott volna a könyv bizonyos tagolása alcímekkel. Ezáltal a tájékozódás még könnyebbé válna és az ismétlődések is indokoltabbak lennének.

A könyv a Notre Dame tornyáról kitáruló hatalmas panorámával indul s a Montmartre panorámájával zárul. A szerző helyesen emeli ki Párizs szövevényes történetének és szerkezetének azt a sajátosságát, hogy a nőtt és tervezett városrészek váltogatják egymást. Mikor az utolsó sorokban felteszi a kérdést: milyen lesz az új Párizs, így felel: „Hisszük, hogy megszüli Párizs eddig mindig friss, sokrétű, hagyományos alkotó szelleme az új Champs Elysées-t, az új Concorde-ot, melyben a szó, a fogalom, a Concordia eszméje még tisztább és újabb értelmet is fog nyerni.” Nem költői fordulat ez, leszűrt tanulság, amely a könyv egészéből és részleteiből természetesen kap érvenyt és életet.

Entz Géza

AZ 1964. ÉVI MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJA

Összeállította:

GÖNCZI ÉVA, B. — JAKUBIK ANNA — SZABÓ ERZSÉBET

* Az 1964. évi művészettörténeti bibliográfia szerkesztésénél néhány módosítást vezettünk be. Ezekre azért volt szükség, mert — a bibliográfiáknál általánosan használt — utalókat és névmutatókat helyhiány miatt egyelőre nem készíthetünk és enélkül a bibliográfia használata nehézkes. Ezért a könnyebb áttekintés céljából:

¹ ahol a tételek száma indokolta, szétválasztottuk a régi (honfoglalástól kb. 1850-ig) és az új (kb. 1850-től napjainkig) művészettel foglalkozó cikkeket;

² az „Építészeti és Helytörténet” rovatokon belül az egyes tétel-eket építészeti műfajok (pl. „Lakóépület”), helységnevek (pl. Buda-pest), vagy szerzőnevek szerint csoportosítottuk;

³ a napisajtóban megjelent cikkeket * jellel jelöltük (kivételt képeznek a kiállítási beszámolók, miután ezeknek nagyobb része újságcikk);

⁴ olyan műfajok számára amelyekkel az év folyamán csak 1–2 cikk foglalkozott, külön rovatot nem iktattunk be, hanem a megfelelő „Általános” rovatban szereplő tanulmányok közé osztottuk be (pl. Kosárfonás ld.: 1., Iparművészet–Népművészet⁵ a) Általános cikkek;

⁵ olyan csoportkiállításoknál, ahol a szerző a kiállító művészek nevét feltüntette, de a kiállítási helységeket nem, ott az egyes művé-
szeket az „Egyéni kiállítások” rovatba osztottuk be;

⁶ miután utalókat — mint említettük — nem állt módunkban készíteni, a több műfaj problémáit érintő cikkeket csak egy helyre oszthattuk be;

⁷ tekintettel arra, hogy a „Pótlások” rovat idén kismennyiségű tételt tartalmaz, a bibliográfiában azok ezúttal szakozás nélkül, csupán szerzőnevek szerinti csoportosításban szerepelnek;

⁸ a magyar szerzők külföldön megjelent tanulmányai technikai nehézségek következtében az ezévi bibliográfiában nem szerepelnek.

ÁLTALÁNOS RÉSZ	
ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETELMÉLET	
KONOGRAFIA	
A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE	
RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS	
FORRÁSKIADVÁNYOK	
SEGÉDTUDOMÁNYOK	
MUZEOLÓGUSOK, MŰTÖRTÉNÉSZEK, NÉPRAJZKUTATÓK, RÉGÉSZEK	
ÉPÍTÉSZET	
VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS, VÁROSRENDEZÉS, HELYTÖRTÉNET	
MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELME	
KERTMŰVÉSZET	
SZOBRASZAT	
FESTÉSZET	
GRAFIKA	
IPARMŰVÉSZET — NÉPMŰVÉSZET	
a) Általános cikkek	
b) Népi építészet	
c) Ötvösség, fegyver-, vas- és bronzművesség	
d) Érem, pénz	
e) Textil, textilfestés, szőnyeg, viselet, hímzés	
f) Fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik	
g) Bútor, faragás	
h) Hangszer	
i) Könyvművészet, nyomdatörténet	
MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MUZEOLÓGIA	
RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS	
MŰVÉSZETI ÉLET	
a) Általános cikkek	
b) Művészeti oktatás	
c) Művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok, szakosztályok, művésztelepek	
KIÁLLÍTÁSOK	
a) Általában és 1964 előtt	
b) Egyéni	
c) Csoport	
d) Magyar kiállítások külföldön	
Külföldi művészeti anyag kiállítása Magyarországon	
a) Egyéni	
b) Csoportkiállítások, gyűjtemények	
MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETRŐL	
a) Általános cikkek	
b) Esztétika, művészetelmélet	
c) Építészet, városépítés, műemlékek, műemlékvédelem	
d) Szobrászat	
e) Festészet	
f) Grafika	
g) Iparművészet, népművészet	
h) Múzeumok, képtárak, múzeológia	
i) Restaurálás, konzerválás	
j) Külföldön rendezett külföldi kiállítások ismeretése	
KÖNYV- ÉS FOLYÓIRATSZEMLE	
BIBLIOGRÁFIÁK	
NEKROLÓG	
KÜLFÖLDISZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI	
AZ 1963. ÉVI MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJÁBÓL, KIMARADT MŰVEK PÓTJEGYZÉKE	

ÁLTALÁNOS RÉSZ

Régi

- Kovács Endre:** Uniwersytet Jagielloński a kultura węgierska. — Slavica. Annales Inst. Phil. Slavicae Univ. Debreceniensis de Ludovico Kossuth nom. 4. Debrecen. Bp. 1964. 5–26. Klny. is.)
- Moravcsik Gyula:** Megjegyzések a magyar-bizánci kapcsolatok művészeti emlékeihez. — Antik Tanulmányok. 1964. 11. köt. 1–2. sz. 87–93.
- Waldapfel József:** Le rôle de l'université de Cracovie (Kraków) dans la culture hongroise. — Annales Univ. Scient. Budapestinensis de Rolando Eötvös nom. Sectio phil. Tom. 5. 1964. 3–16.
- Zolnay László:** Balassa Bálint családi emlékei Esztergomban. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 143–147. Képekkel.

Új

- Aradi Nóra:** A XX. század művészeti szemlézetének problémáiról. — Magvető (Almanach). I. 1964. Bp. 283–290.
- Aradi Nóra:** Koreszme — korstílus. — Új Írás. 1964. 4. évf. 7. sz. 864–870.
- Balogh András:** A képzőművészeti giccs. Bp. 1964. Gondolat, Franklin ny. 131 l. — 14 cm. (Gondolatár 25.)
- Bárány Gábor:** A kiskisállások rendezéséről (részlet a pedagógiai — népművelési pályázaton díjat nyert munkából). — Művelődési Tájékoztató (Pécs). 1964. szept. 61–65. Ábrákkal.
- Bedő Rudolf:** Provinciális művészet. — Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 6–7. Képekkel.
- Bernáth Aurél:** A művészet sorskérdései. — Művészettört. Dok. Közép. Közl. 1964. 4. köt. 7–16.
- Csalár Imre:** Látáskultúra-formakultúra. Beszélgetés Medveczy Jenő festőművésszel. — Népművelés. 1964. 11. évf. 1. sz. 31–32. Képekkel.
- Demény János:** Kritika és szintézis. Elméletek a művészettörténet hazai hadalásai felett. (A XX. századi magyar művészetről). — Új Írás. 1964. 4. évf. 3. sz. 368–375.
- Frédézky Frigyes:** Képzőművészeti alkotások zenei interpretációjához. — Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 18–20. Képekkel.
- Fülöp Lajos:** 1906–1924 között írott tanulmányaiból. (Szemelvények). — Valóság. 1964. 7. évf. 10. sz. 25–30.
- Gárdonyi Jenő:** 45 millió a budavári palota képzőművészeti alkotásaira. (Nyilatkozik a Vár főépítész, a Nemzeti Galéria főigazgatója és a Képzőművészeti Lektorátus igazgatója). — Magyar Nemzet. 1964. máj. 10.
- Granasszói Pál:** Új művészet — rossz közérzet. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 57–58.
- Halász László:** A vizuális művészetek és látásmódunk. — Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 3–4.
- Heitler László:** A modern képzőművészet és a közlés. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 1. sz. 24–25. Képekkel.
- Illés László:** Az ifjúság és a korszerű művészet. — Nagyvilág. 1964. 9. évf. 6. sz. 951–953.
- Kiss Lajos:** Vászárhelyi Kistűkör. (Sajtó alá rend.). Paku Imre. Bp. 1964. Magvető, Szegedi ny. 419 l., 59 t. — 25 cm. Bibliográfiával: Tóbiás Áron: Kiss Lajos munkássága. — 411–419. — Ism.: Supka Magdolna, B. A könyv. 1964. 4. évf. 11. sz. 408–409.
- Körök József:** A népművelési munka néhány kérdése a régészeti terepmunkák során. — Műz. Közl. 1964. 4. sz. 52–55.
- Lyka Károly:** Kis könyv a művészetről. Sajtó alá rend., a képanyagot összeáll. és utószó: Fehér Zsuzsa, D. 5. kiad. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum ny. 133 l., 56 t. — 20 cm.
- Mátrai László:** Haladás és hanyatlás problémái a kultúrhistoriában. — Magyar Tud. Akad. Társadalmi-tört. Tud. Öszt. Közl. Bp. 1964. 14. köt. 1–2. sz. 1–14.
- Művészet és közepszerűség (Vita.)** A Képzőművészek Szövetsége helyi csoportja nevében: Barabás László, Cziráki Lajos, Dudás Máté, Holly Tibor, Joanovits István. — Kisalföld. 1964. jan. 26.
- Művészeti díjakok.** Az idei (1964) — Szocialista Művészettört. 1964. 7. évf. 5. sz. 3.

- Németh Ferenc:** Mi gátolja vagy segíti az ízlés fejlődését? — Tiszatáj. 1964. 18. évf. 6. sz. 1–2.
- Passuth Krisztina:** A festészet műhelyében. Bp. 1964. Móra Kiadó, Athenaeum ny. 140 l., 34 t. — 19. cm.
- *Patkó Imre:** Magyar klasszikusok levelei a Chiltern Streeten. (Munkácsy és Zichy relikviáiról is). — Népszabadság. 1964. febr. 14.
- Pátzay Pál:** A korszerű művészetről. — Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz.
- Pogány O. Gábor:** A Galéria Bartók-estje. — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 44. (Berényi R.-ról)
- Rácz György:** Jegyzetek a művészetről. — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 12–13. Képekkel.
- Szabó Éva:** Párizs, Moszkva, Róma. Beszélgetés külföldön járt művészekkel. — Szocialista Művészettört. 1964. jan. Képekkel.
- Szabó György:** Képek és lagunák. Bp. 1964. Kossuth Könyvkiadó. 230 l., képes. — 30. cm. — Ism.: Angyal Endre. Alföld. 1964. 15. évf. 8. sz. 763–764. — Hegedűs Géza (Utikalandok a művészet útvesztőiben). — Nagyvilág. 1964. 9. évf. 11. sz. 1744–1747. — Tamkó Sirató Károly. Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 12. sz., 1187–1188.
- Szabolcsi Miklós:** A „nemzetközi” és „nemzeti” egységért. — Nagyvilág. 1964. 9. évf. 5. sz. 746–749.
- Szarka Géza:** Válság-e a semmi művészete? (A non-figuratív művészetről). — Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 46–47.
- Szederkényi Ervin:** A korszerű művészet kérdéseiről. (A vita lezárása). — Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 7. sz. 651–656.

ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETELMÉ- LET

- Almási Miklós:** A kísérlet fétise. — Új Írás. 1964. 4. évf. 10. sz. 1259–1264.
- Aradi Nóra:** Absztrakt képzőművészet. Bp. 1964. Kossuth K., Athenaeum ny. 227 l., 18 t. — 20. cm. — Bibliogr. 217–222. — (Eszttéikai kiskönyvtár.). — Ism.: Loránd, Endre. Szolnok megyei Néplap. 1964. jún. 14. — Miklós Pál. Kritika. 1964. 2. évf. 7. sz. 62–64. — Pernecky Géza. („Partatlan absztrakcionizmus.”) Valóság. 1964. 7. évf. 9. sz. 98–100. — Pogány O. Gábor: A Könyv. 1964. 4. évf. 5. sz. 160–161. l.
- Aradi Nóra:** Contribution à l'étude de certains problèmes du réalisme critique. — Acta Historiae Artium. 1964. 10. köt. 3–4. sz. 321–350. Képekkel. (Orosz nyelvű kivonattal.)
- Benkő László:** Egységes művészetszemlélet vagy marxista esztétika. (Hozzászólás Major Máté vitacikkéhez). — Jelenkor. 1963. 6. évf. 10. sz.). — Úo. 1964. 7. évf. 2. sz. 168–173.
- Dávid Katalin:** Kompozíciós törekvések a XX. század képzőművészetében. — Művészettört. Dok. Közép. Közl. 1964. 4. köt. 17–22.
- Domonkos Imre:** Az „Eszttéikai Év”-ről. — Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 3–4.
- Halász László:** Művészet és pszichológia. Bp. 1964. Gondolat K., Franklin ny. 145 l., 10 t. — 14 cm. — (Gondolatár 23.)
- Halász László:** Pszichoanalízis és művészetelmélet. — Kortárs. 1964. 8. évf. 6. sz. 962–964.
- Hermann István:** Lehet-e művészet totalitás nélkül? — Új Írás. 1964. 4. évf. 9. sz. 1120–1129.
- Kampis Antal:** Modernizmus és hagyomány. Művészettört. Dok. Közép. Közl. 1964. 4. köt. 23–35.
- Korompay György:** A városépítész esztétikai vizsgálata. Kandidátusi értekezés tételei. Bp. 1964. Tud. Min. Biz., Akad. ny. 18 l. — 20 cm.
- Lukács György:** Introduction to a monograph on aesthetics. (Introductory chapter of the author's new monograph „Aesthetics” due from Academy Publishing House, in 1965.). — The New Hung. Quarterly. 1964. 5. évf. 14. sz. 57–72.
- Maksay László:** Műalkotás, kompozíció, stílus. 2. kiad. Bp. 1964. Gondolat, Győr–Sopron m. ny. Sopron. 134 l., 26 t. — 14 cm. — (Gondolatár 5.)

- Németh Lajos:** A modern képzőművészet esztétikai problémáiról. — Művészettört. Dok. Közép. Közl. 1964. 4. köt. 43–53.
- Németh Lajos:** A művészet, mint esztétikai érték létrehozó tevékenység. Megjegyzések Tamás Attila cikkéhez (mely ugyancsak a Tiszatájban jelent meg). — Tiszatáj. 1964. 18. évf. 4. sz. 11.
- Supka Magdolna:** B. A drámai groteszk szerepe festészetünkben a művészpszichológia szemzőgéből. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 148–154. Képekkel.
- Szigeti József:** Egységes művészetszemlélet, de milyen alapon? (Major Máténak a Jelenkor-ban megjelent cikkére). — Új Írás. 1964. 4. évf. 2. sz. 208–216.
- Vámos Ferenc:** „Egységes művészetszemlélet”. (Major Máténak a Jelenkor-ban megjelent cikkére). — Jelenkor. (Pécs) 1964. 7. évf. 4. sz. 350–355.
- Végvári Lajos:** A képzőművészeti típus és annak válsága a XX. század művészetében. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 94–109. Képekkel.
- Zoltai Dénes:** A non-finito esztétikája. Az V. nemzetközi esztétikai kongresszusról. — Valóság. 1964. 7. évf. 11. sz. 73–81.

IKONOGRÁFIA

- Genthon István:** Bánk bán legkorábbi ábrázolása. — Élet és Tudomány. 1964. márc. 6. Képekkel.
- Makkai János:** Megjegyzések a „fanyjvő Sámson” ikonográfiájához. — Arch. Ért. 1964. 91. évf. 2. sz. 215–217. (Angol nyelvű kivonattal.)
- Pigler Andor:** La bouche peinte: un talisman. — A festett légy mint talizmán. — A Szépműv. Műz. Közl. 1964. 24. sz. 47–64. Képekkel. — 125–131.
- Urbach Zsuzsa:** Die Heimsuchung Mariä, ein Tafelbild des Meisters M S. (Beiträge zur mittelalterlichen Entwicklungsgeschichte des Heimsuchungsthemas.) Teil I. — Acta Hist. Artium. 1964. 10. köt. 1–2. sz. 69–123. Képekkel.
- Urbach Zsuzsa:** Die Heimsuchung Mariä, ein Tafelbild des Meisters M S. (Beiträge zur mittelalterlichen Entwicklungsgeschichte des Heimsuchungsthemas.) Teil II. Deutung des Handkuss-Motivs. — Acta Hist. Artium. 1964. 10. köt. 3–4. sz. 299–320. Képekkel. (Orosz nyelvű kivonattal.)
- Wilhelm Gzella, Cernerné:** Zrínyi Miklós, a költő arcképeinek ikonográfiája. — Folia Arch. 16. 1964. 187–209. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

- Artner Tivadar:** A középkor művészete. 2. kiad. Bp. 1964. Móra K., Zrínyi ny. 252 l., 16 t. — 17 cm. — (Búvár könyvek 25.)
- Kodó Judit:** A szecesszió (Art Nouveau, Jugendstil) hatása Magyarországon. — Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 11–15. 40. Képekkel.
- A Magyarországi művészet története.** Szerk. Fülöp Lajos. 1. A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig. Szerk. Dercsényi Dezső. 2. Magyar művészet. 1800–1945. Szerk. Zádor Anna. 3. jav. kiad. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth ny. 521 l., 12 t.; 509 l., 14 t.-25 cm. — Bibliogr. a fejezetek végén.
- Vayer Lajos:** A XXI. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus. — M. Tud. Akad. Társadalmi-tört. Tud. Öszt. Közl. Bp. 1964. 14. köt. 3. sz. 273–286.

RÉGÉSZETI KUTATÁS. ÁSATÁS. LELETMENTÉS

- Archäologische Forschungen im Jahre 1963.** — Arch. Ért. 1964. 91. évf. 2. sz. 249–268.
- Bálint Alajos:** Kiskundorozsma-Vöröshomok dűlői leletek (honfoglaláskori). — A Móra Ferenc Műz. Évk. 1963. Szeged, 1963. (1964.) 91–100. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
- A Budapesti Történeti Múzeum leletmentései és ásatásai 1960–1961-ben.** — Notburgungen und Plangrabungen des Historischen Museums von Budapest im Jahre 1960–1961. — Budapest Ré-

giségei. 1964. 21. köt. 304–323. Képekkel. — 330–336.

Burger Alice: Magyar Nemzeti Múzeum Tört. Múz. — Az 1963. év régészeti kutatásai. Szerk. — Bp. 1964. Muz. soksz. 101 l., 1 térk. — 20 cm. — (Régészeti füzetek 16.)

Dienes István: Honfoglaláskori kutatásunk újabb eredményeiről és feladatairól. (A Szegedi Tudományegyetem és Múzeum közös rendezésében tartott régészeti tudományos ülésszakon 1964. okt. 23-án elhangzott előadás, I. rész.) — Jászkunság. 1964. 10. évf. 4. sz. 152–156.

Éri István: A nagyvásonyi Pálos kolostor leletei. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 85–94. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Halász Zoltán: Históriai a magyar régészet történetéből. Bp. 1964. Móra K., Zrínyi ny. 169 l., 8 t. — 16 cm. — (Buvár könyvek 47.)

Holéczy Zoltán: Az intapusztai XI. századi Árpád-kori sírmező részleges feltárása. — Vasi Sz. 1964. 18. évf. 3. sz. 421–427. Képekkel.

Kemenzei Tibor—Végh Katalin: A Herman Ottó Múzeum leletmentései és ásatásai az 1959–1963. évben. — A Herman Ottó Múz. Évk. 4. Miskolc, 1964. 233–242.

**Kiss Attila*: Egy baranyai Árpád-kori falu képeknek vizsgálata. — Művelődési Tájékoztató (Pécs). 1964. jún. 78–81. Képekkel.

Kocztur Éva: Somogy megye régészeti leletkatasztora. Bp. 1964. M. Nemz. Múz., Múzeumok Rótaiüzeme. 169 l. — 28 cm. — (Régészeti Füzetek. Ser. II. 13. sz.)

Kocztur Éva: Régészeti és történeti védett területek országos jegyzékének elkészítése. — Múz. Közl. 1964. 2. sz. 8–14.

Komáromy József: Beszámoló a diósgyőri vár ÉNY-i tornyában végzett ásatásról. — A Herman Ottó Múzeum Évk. 4. Miskolc, 1964. 63–76 l., 12 kép. (Német nyelvű kivonattal.)

Koroknay Éva, Sz. — *Szentlélek Tihomér*: Szombathelyi reneszánsz-kori kincslelet. — Vasi Szemle. 1964. 18. évf. 2. sz. 249–254. Képekkel. — Klny. is. — (Savaria Múzeum közl. 32.)

Kozák Éva: Atkár, Nagyréde és Gyöngyöspata régészeti lelőhelyei. — Az Egri Múz. Évk. 2. 1964. 141–150. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)

Kozák Károly: Az egri vár feltárása (1957–1963). II. — Az Egri Múz. Évk. 2. 1964. 221–271. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)

A IV. Nemzetközi Szláv Régészeti Szeminárium. Ism. Györfly György. — Arch. Ért. 1964. 91. évf. 2. sz. 238–241.

Szabó János Győző: Honfoglaláskori sírok Eger-Répartcson. — Az Egri Múzeum Évk. 2. 1964. 105–139. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Trogmayer Ottó: Az Alföld régészeti kutatásának újabb eredményei. (A szegedi második régészeti tudományos ülésszak.) — Múz. Közl. 1964. 4. sz. 64–66.

FORRÁSKIAADVÁNYOK

Balogh Magda: Munkácsy a közléseiről. (1869-es düsseldorfi levél Nagy Miklóshoz, a Vasárnapi Újság szerkesztőjéhez.) — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 3. sz. 25. Képpel.

Csatkai Endre: Az 1786-ban feloszlott győri Ferences kolostor és templom leltára. — Arrabona 6. 1964. 133–141. (Német és francia nyelvű kivonattal.)

Kriszán László: Ismeretlen okmányok a törökellenes felszabadító harcok utolsó szakaszának történetéhez. (Okmányok szövegével.) — Hadtört. Közlemények. 1964. 11. évf. 1. sz. 157–175.

Magyar Országos Levéltár. A Csáky család levéltára. Repertórium. Összeáll. Maksay Ferenc. Közrem.: Borsai Iván. Bp. 1964. LOK, Muz. soksz. — Tempo soksz. 191 l., 1 t. — 28 cm. — (Francia és orosz nyelvű kivonattal.) — (Levéltári leltárak 29.)

Magyar Országos Levéltár. Az Eszterházy család tatai és csákvári levéltára. Repertórium. Összeáll. Bakács István, Iványi Emma. Bp. 1964. LOK, Muz. soksz. 291 l., 4 mell. — 28 cm. (Orosz, német

és francia nyelvű kivonattal.) — (Levéltári leltárak 25.)

Utmutató az Esztergomi Primási Levéltárhoz. Archivum ecclesiasticum. 2. Függelék. Szerk. Bónis György. Bp. 1964. LOK, Muz. soksz. 305–591. l. — 28 cm. (Orosz, német és francia nyelvű kivonattal.) — (Levéltári leltárak 24.)

Zolnay László: István ifjabb király számadása 1264-ből. — Budapest Régiségei. 1964. 21. köt. 79–114. (Francia nyelvű kivonattal.)

SEGÉDTUDOMÁNYOK

Bogdán István: A „vizjelirás” fejlődése. — Papirpar. 1964. 8. évf. 5. sz. 170–178. Ábrákkal.

Borsa Iván: Látogatás Köln város levéltárában. — Levéltári Szle. 1964. 1–2 sz. 347–350.

Borsa Iván: Az Országos Levéltár Filmtárána 1963. évi gyarapodása. — Levéltári Szle. 1964. 3. sz. 24–47.

Drozdi Margit, H.: Adalékok a XVI. századi nemetalföldi és magyar humanizmus kapcsolataihoz. — Acta Academiae Paedagogicae Szegediensis — Szegedi Tanárképző Főisk. Tud. Közl. 1. 1964. 161–173. (Orosz és német nyelvű kivonattal.)

Elekes Lajos: A középkori magyar állam története megalapításától a mohácsi bukásig. Bp. 1964. Kossuth K., Athenaeum ny. 327 l. — 24 cm. — Bibliogr.: 299–325.

Elekes Lajos: Rendi ellentétek és kutatási problémák a XV. századi Magyarországon. — Tört. Szle. 1964. 7. évf. 2. sz. 264–285. (Francia nyelvű kivonattal.)

Felhő Irbolya: A római levéltárak. — Levéltári Szle. 1964. 3. sz. 90–94.

Henszmann Lilla: Vakány Irén középkori magyar függőpecsét reprodukciói. — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 30. Képekkel.

Kanyar József: A drezdai levéltár kutatótermi kézikönyvtáráról. — Levéltári Szle. 1964. 1–2. sz. 351–355.

Kardosonyi Béla: Tanulmányok a magyar–lengyel krónikáról. — Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae. — Acta Hist. Tomus 16. Szeged, 1964. 3–62. (Orosz és francia nyelvű kivonattal.)

Klaniczay Tibor: A magyar reneszánsz kutatás újabb eredményei. — M. Tud. Akad. Nyelv és Irodalomtud. Oszt. Közl. Bp. 1964. 21. köt. 1–4. sz. 235–265. l.

Kocsy Gyula: Ismertetés a Hadtörténelmi Intézet és Múzeum Hadtudományi Térképtárának működéséről és anyagáról. — Hadtört. Közl. 1964. 11. évf. 1. sz. 133–142.

Kubinyi András: A budai vár udvarbírói hivatala. (1458–1541.) Kísérlet az országos és a királyi magánjogvédelmek szétválasztására. — Levéltári Közl. 1964. 35. évf. 1. sz. 67–98. (Orosz és francia nyelvű kivonattal.)

Kulcsár Zsuzsanna: A középkori élet. (Szemlények.) Vál., bev., jegyz.: — Bp. 1964. Gondolat, Franklin ny. 276 l., 10 t. — 18 cm. — (Európai antológia. Középkor.)

Molnár József: A magyarországi reneszánsz és humanizmus váci képviselői. Acta Academiae Paedagogicae Agriensis. — Az Egri Tanárképző Főisk. Tud. Közl. 2. 1964. 321–336. — (Klny. is.)

Polónyi Nóra, Tóth Andrásné: A magyar állami műszaki szervezet kezdetei. (1686–1760–1788.) Levéltári Közl. 1964. 35. évf. 2. sz. 207–232. (Orosz és francia nyelvű kivonattal.)

Sashegyi Oszkár: A zagrebi, zadari és dubrovnik levéltárak Mohács előtti iratanyaga és a Consilium Croaticum levéltára. — Levéltári Szle. 1964. 1–2 sz. 332–343.

Spáczay Hedvig: A Hadtörténelmi Levéltár anyagáról. — Hadtört. Közlem. 1964. 11. évf. 3. sz. 517–529.

Szedő, A.: Recherches historiques dans les archives hongroises. — Acta Historica. 1964. 10. évf. 3–4. sz. 393–402.

Szegedi Emil: A szinesztéka vizsgálatának jelentősége a régészetben. — Öntöde. 1964. 15. évf. 5. sz. 111–114.

Székelgy György: Wallons et italiens en Europe Centrale aux XI^e–XVI^e siècles. — Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio historica. Tom. 6. 1964. 3–71.

Id. Szinnyei József hagyatéka az Akadémia könyvtára kéziratárában. Közli Kondor Viktória, M. — Magyar Tudomány. 1964. u. f. 9. köt. 12. sz. 781–793.

Utmutató az Esztergomi Primási Levéltárhoz. I. köt. Archivum Ecclesiasticum. Szöveg. Szerk.: Bónis György. Bp. 1964. LOK, Muz. soksz. 301 l. — 29 cm. — (Levéltári leltárak 24.)

MUZEOLÓGUSOK, MŰTÖRTÉ- NÉSZEK, NÉPRAJZKUTATÓK, RÉGÉSZEK

**Artnér Tivadar*: Kossuthnál Torinóban és a 95. születésnap. Egy óra Lyka Károlynál. — Esti Hírlap. 1964. jan. 3.

Csókai J. Lajos: Rómer Flóris életműve. — Vigilia. 1964. 29. évf. 4. sz. 211–218.

Dévényi Iván: Bálint Aladár emlékezete. — Vigilia. 1964. 29. évf. 3. sz. 183–185.

Erőss István: Veress Endre emlékezete. — Vigilia. 1964. 29. évf. 4. sz. 253–255.

**Fehér Zsuzsa*: D.: Lyka Károly köszöntése. — Népszabadság. 1964. jan. 5.

H. Szabó Béla: „Nem ismerék érdemet, csak kötelességet...” Megemlékezés Herman Ottórról halála félévfordulóján (1835–1914). — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 6. sz. 53–71.

**(Havas)*: Lyka Károly 95 éves. — Népszava. 1964. jan. 5. Képpel.

Hegyi Miklós: Kelemen Lajos (1877–1963.) és történeti néprajzi munkássága. — Ethnographia. 1964. 75. évf. 4. sz. 617–624.

Kirimi Irén, Kisdeginé: Lyka Károly. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 74–78.

Komáromy József: Megay Géza (1904–1965). — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 1. sz. 70–72.

Lakatos Kálmán: Arcképvázlat Fülep Lajosról. — Valóság. 1964. 7. évf. 10. sz. 15–24.

Láncz Sándor: Egry József Lyka Károlyról. — Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 4.

Lengyel Géza: A fiatal Lyka Károly. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 73–74.

Lukácsy Sándor: Lyka Károly. — Népművelés. 1964. 11. évf. 2. sz. 35. Képpel.

Nagy Tibor: Herman Ottó, a tudományos ismeretterjesztés mestere. — Borsodi Szle. 1964. 2. sz. 82–86.

Németh Lajos: A kilencvenöt éves Lyka Károly üdvözlése. — Új Írás. 1964. 4. évf. 2. sz. 232.

Paal Ákos: Lyka Károly kilencvenöt éves. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 2. sz. 3.

Péter László: Móra Ferenc a forradalmakban. (Részlet egy nagyobb tanulmányból az író halálának 30. évfordulója alkalmából.) — Tiszatáj. 1964. 18. évf. 2. sz. 9–10. Uo. 3. sz. 10.

Pogány Ö. Gábor: Lyka Károly példája. — Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 3–4. Képekkel.

**Ruffy Péter*: Születésnap. — Lyka Károly kilencvenöt éves. — Magyar Nemzet. 1964. jan. 5. Képpel.

**Ruffy Péter*: The 95 years of the historian Károly Lyka. — The New Hung. Quarterly. 1964. 5. évf. 14. sz. 175–176.

Sós Endre: Elek Artur. — Halálának 20. évfordulójára. — Kortárs. 1964. 8. évf. 9. sz. 1486–1490.

**Szabó György*: Születésnap. — Lyka Károly köszöntése. — Élet és Irod. 1964. jan. 11.

Zádor Anna: Henszmann Imre emlékezete. Magyar Tudomány. 1964. U. f. 9. köt. 2. sz. 63–68.

ÉPÍTÉSZET

Régi

Bendefy László—Pataki János: Rejtett kincsek levéltárainkban. (Térképek, ter-

rajzok.) — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 1. sz. 35–41.

Czagány István: A középkori körtettagos profilípus emlékei a budai Vár területén. — Budapest Régiségei. 1964. 21. köt. 267–285. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Czegledy Ilona, Sz.: Előzetes jelentés a diósgyőri belső vár 1963. évi feltárájáról. — Arch. Ért. 1964. 91. évf. 2. sz. 229–237. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Czegledy Ilona, Sz.: Jelentések és panaszos levelek a diósgyőri vár XVII. századi állapotáról. — A Herman Ottó Múzeum. 4. Miskolc, 1964. 77–86. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)

Czegledy Ilona, Sz. — Koppány Tibor: A középkori Ecsér falu és temploma. — Arch. Ért. 1964. 91. évf. 1. sz. 41–61. Képekkel. (Orosz és angol nyelvű kivonattal.)

Déshy Mihály: Az egri várszékesegyház építéstörténetének oklevelei adatai. — Művtört. Ért. 1964. 13. évf. 1. sz. 1–19. Képekkel.

Déshy Mihály: Munkások és mesterek az egri vár építkezésein 1493 és 1596 között. 1. közl. — Az Egri Múzeum. Évk. 1. Eger, 1963. 173–203. (Német és olasz nyelvű kivonattal.)

Déshy Mihály: Munkások és mesterek az egri vár építkezésein 1493 és 1596 között. 2. közl. (Üvegesek, lakatosok, kályhások, festők, szobrasztók, kútiások, téglavetők, mészégetők.) — Az Egri Múzeum. Évk. 2. Eger, 1964. 151–180. (Francia nyelvű kivonattal.)

Déshy Mihály: Palladió magyar vonatkozású levele. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 242–244. Képpel.

Gerő Győző: Adatok a budavári Szent Mihály-kápolna topográfiájához. — Budapest Régiségei. 1964. 21. köt. 389–393. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)

Gerő László: Az építészeti stílusok. 3. átd. kiad. Bp. 1964. Gondolat, Athenaeum ny. 173 l., 8 t. — 24 cm. — Bibliogr. 163–166.

Kozák Károly: Háromkaréjos barokk kápolnák és templomok (Magyarországon). — Arrabona 6. 1964. 51–81. Képekkel. (Német és francia nyelvű kivonattal.)

Marosi, E.: Beiträge zur Baugeschichte der St. Elisabeth Pfarrkirche von Kassa. — Acta Hist. Art. 1964. 10. köt. 3–4. sz. 229–245. Képekkel. (Orosz nyelvű kivonattal.)

Méri István: Árpád-kori népi építkezésünk feltárt emlékei Orosháza határában. Bp. 1964. M. Nemz. Múzeum, Múzeumok Rotájának. 82 l., képes. — 28 cm. — (Régészeti Füzetek. Ser. II. 12.)

Nagy Emese: A középkori Buda és Pest építészeti technikái és szervezeti kérdései I. — Budapest Régiségei. 1964. 21. köt. 133–190. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)

Nozák, Gy.: Zur Frage der sogenannten „Brandwalle“ in Ungarn. Acta Arch. 1964. 16. köt. 1–2. sz. 99–149. Képekkel. — Ism.: Gerő László. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 115–116.

Papp László: A baranyai várakról. — Művelődési Tájékoztató (Pécs). 1964. 71–77. Képekkel.

Petrovich Ede: A pécsi Káptalani Levéltár épületének története. — A Janus Pannónius Múzeum. Évk. 1963. Pécs, 1964. 177–206. Képekkel. (Német és olasz nyelvű kivonattal.)

Prokopp Gyula: Az esztergomi várhegy és a székesegyház viszonyai. (A 17–18. sz.-i lebontásról.) — Vigilia. 1964. 29. évf. 8. sz. 465–469.

Romváry Ferenc: Románkori templomok Baranyában. — Művelődési Tájékoztató (Pécs). 1964. 63–68. Képekkel.

Sándor Mária, G.: A gesztési vár építéstörténete. — Folia Arch. 16. 1964. 163–179. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Troján Marian József: Egy egri kőfaragójel és szőlőzár vonatkozásai. — Az Egri Múzeum. Évk. 1. Eger. 1963. 205–212. Képekkel. (Német és francia nyelvű kivonattal.)

Zolnay László: A középkori budavári Szent László- és Szent Mihály-kápolna. Adatok a Nagyboldogasszony-templom déli oldalkápolnáinak történetéhez. — Budapest Régiségei. 1964. 21. köt. 375–388. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)

Új

ABC Kisáruháza, Pécs, Bolgárkert. (Tillai Ernő építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 21.

Ajkai erőmű. (Építész tervező: Vörösmarty Kálmán.) — Ipari Építészeti Szle. (Bp.) 1964. 22. sz. 20–23. Képekkel.

Allami Könyvtarjesztő Vállalat központi raktára, Bp. IX. Kén-u. (Breiter Artur építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 10. sz. 13–15. Képekkel.

Allandó Kiállítás Csarnok, Miskolc. (Pélsz Antal építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 17. Képpel.

Arkai István: Lakóépületeink kivitelezési tapasztalatairól. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 34.

Autóbusz végállomás, Miskolc, Béke-tér. (Dufala József építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 26. Képpel.

Bachas János: Szeged, Ogesszai-lakótelepi téglablokkos kísérleti lakóépület. (Szabó Ferenc építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 3–4. Képekkel.

Bajnay László: Többcélu üzemi épületek tervezési irányelvei. — Ipari Építészeti Szle. (Bp.). 1964. 22. sz. 32–36. Képekkel.

Bajnay László — Orólik András: Csepeli Féműm kísérleti üzeme. (Ép. tervező: Bajnay László, Nagy Ferenc.) — Ipari Építészeti Szle. (Bp.). 1964. 22. sz. 42–43. Képekkel.

Bánvász Szálló, 300 fős, Oroslány (Mandel Tamás építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 11. Ábrákkal.

A Békéscsabai Kner nyomda rekonstrukciója. — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 6. sz. 364–365.

Beloianusz Híradástechnikai Gyar Fehérvári úti fűtőépülete, Bp. (Arnoth Lajos, Szendrői Jenő építész.) — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 44–45. Képekkel.

Benjamin Károly: Közegészségügyi-járványügyi Állomás tervpályázata. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 38–40. Képekkel.

Bereczky László — Péry Vilmos: Oroslányi Erőmű üzemi épülete. (Építész: Bereczky László, Pomogáts József, Domanczyk Dénes.) — Ipari Építészeti Szle. (Bp.). 1964. 22. sz. 24–29. Képekkel.

Berentei Vegyiművek I. ütem. (Mészöly András építész.) — Ipari Építészeti Szle. (Bp.). 1964. 22. sz. 15–19. Képekkel. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 30–33. Képekkel. (Angol nyelven is.)

Bonyhádi járási pártscsúzház (Sélényi István építész.) — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 37. Képekkel.

Böhönyei János: Földszintes ipari csarnok-rendszerek. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 12. sz. 749–772. Képekkel.

Bőjtke Tamás — Heffer János: Kőbányai Porcelángyár. (Építész: Bőjtke Tamás.) — Ipari Építészeti Szle. (Bp.). 1964. 22. sz. 30–31. Képekkel.

Bölcsőde, 40 fős, Dunaujváros. (Köves Emil, Sási Lajos építész. Vida Gyula belsőépítész.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 28. Képekkel.

Bölcsődék. (Kidolgoz.: Középpletervező V.) Bp. 1964. Építészeti Dok. Irod., Házi soksz. 41. l. — 29 cm. — (Magyar országos tervezési irányelvek, MOTI 3–63.)

Bőrgyógyászati klinika. (Kiss E. László ép., Kiss E. Gusztáv kertterv.) — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 23. Képpel.

Brjeska István: A keszthelyi üdülőszálloda tervpályázata. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 6. sz. 38–40. Képekkel.

Budafoki kísérleti lakótelep, középmezsgés öntőtház (Tenke Tibor építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 9. sz. 11. Képekkel.

Budapest, XIII. Árpádhídfő 6-os épület (Gáspár Tibor építész.) — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 2. sz. 79. Képpel.

A Budapesti Műszaki Egyetem III. tanulmányi épülete (Kisdi Pál, Perczel Dénes építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 24–25. Képekkel.

Budapesti Orvostudományi Egyetem Elméleti Tudományok Épülete (Südi Ernő, Wágner László építész.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 44–47. Képekkel.

Camping, I. oszt., Keszthely (Molnár Pál építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 24.

Cukrárszék, eszpresszók. Kidolgoz.: Lakóépü-

lettervező Vállalat; Kereskedelmi Tervező Iroda. Bp. 1964. Építészeti Dok. Irod., Házi soksz. 63. l., képes. — 29 cm. — (Magyar Országos tervezési irányelvek, MOTI 26–63.)

Czigler Endre: Badacsony — Hableány étterem (Raab Ferenc építész, Hreblay Ferenc kerttervező.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 18–19. Képekkel.

Czigler Endre: Balatonalmádi — Pannónia étterem (Raab Ferenc építész, Pretsch Erzsébet kerttervező.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 20–21. Képekkel.

Csepeli Papírgyár szociális épülete. (Ép. terv.: Ramocsai István.) — Ipari Építészeti Szle. 1964. 22. sz. 70–71. Képekkel.

Csics Miklós: Megjegyzések a Szekszárdi Mechanikai Mérőműszergyár tervezéséhez és kivitelezéséhez. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 10. sz. 5.

Csics Miklós: Megvalósult hazai típusépítmények. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 12. sz. 723–733. Képekkel.

Csónakház, Bp. Római-part 23 (Domonkos Jenő építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 27. Képekkel.

Dézi János: Pécerei 8 tanterem ált. iskola (H. Boros Mária építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 6. sz. 4–5. Képekkel.

Dezso János: A salgótarjáni Karacs szálló. (Jánossy György, Hrečka József építész, Fesszel Alajos, Papp Gábor belsőépítész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 14–17. Képekkel.

Diákszálló, 2 x 600 fős és 1500 adagos menza, Veszprém, Vegyipari Egyetem (Márton István, Horváth János, Kecskés István építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 14–15. Ábrákkal.

Dunai Papírgyár, Dunaujváros (Rácz György építész.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 60. Képekkel. (Angol nyelven is.)

Dunai Szalmacellulózsgyár, Dunaujváros (Böhönyey János, Südi Ernő építész.) — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 46–47. Képpel.

Dunai Vasmű Hídeghengerműve, Dunaujváros. (Pásztor Viktor építész.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 50–52. Képekkel. (Angol nyelven is.)

Egri Zoltán — Reischl Péter — Zólyomi Alfonz: Iskolaépületek. Bp. 1964. Műszaki K., Kossuth ny. 303 l., képes. — 22 cm. — Bibliogr. 299–300. l.

Egyed Ferenc: Gondolatok a magyar ipari szerkezettervezés 15 évről. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 64–67. Képekkel. (Angol nyelven is.)

Egyesült Gyógyszer- és Tápszergyár központi raktára. (Ép. terv.: Pál Balázs.) — Ipari Építészeti Szle. 1964. 22. sz. 66–67. Képekkel.

Egyesült Izzólámpa és Villamossági Rt. új irodaháza (Pócsa József építész.) — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 5. sz. 291–295. Képekkel.

Elzett Vasáruháza exportraktára, Bp. (Cs. Juhász Sára építész.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 40–41. Képekkel. (Angol nyelven is.)

Az Építészeti Minisztérium kutatóintézetei és az építési kutatással foglalkozó intézmények 4. tudományos ülésszaka. Bp. 1964. nov. 11–16. Elnöki beszámoló, opponensi vélemények, hozzászólások. Bp. 1964. Építészeti Dok. Irod., Házi soksz. 648 l. — 23 cm.

Építőipari Tanulóóthon, 400 fős, Pécs (Erdélyi Zoltán építész, Vasas Károly szobrász.) — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 20–21. Képekkel.

Építőipari tanulóóthon, Székesfehérvár (Schulz István építész.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 16. Képekkel.

Eternit Művek új Csőgyára, Nyergesújfalu (L. Márfai Rozália építész.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 53–55. Képekkel. (Angol nyelven is.)

Éttermek és bisztró, Balatonalmádi (Kiss E. László építész, Kiss E. Gusztáv kerttervező.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 5. sz. 21–22. Képekkel.

Éttermek, vendéglők. Kidolgoz.: Lakóépülettervező Vállalat; Kereskedelmi Tervező Iroda. (Utánn.) Bp. 1964. Építészeti Dok. Irod., Házi soksz. 76. l., képes. — 29 cm. — (Magyar orsz. tervezési irányelvek, MOTI 27–63.)

Falatozó (büfé), falatozó ital-fogyasztással, borozó, borkóstoló. Kidolgoz.: Lakóépülettervező Vállalat; Kereskedelmi Ter-

- vező Iroda. Bp. 1964. Építészügyi Dok. Irod., Házi soksz. 51. l. 13 t. — 28 cm. — (Magyar Országos tervezési irányelvek, MOTI 24-63.)
- Farkas László-Havassy Pál-Tombor Tibor:** A Nemzeti Könyvtár új épülete a Budavári Palotában. Bp. 1964. Égyet. ny. 71 l. képes. — 24 cm. (Angol nyelvű kivonattal). — (Klny.: Az Orsz. Széchenyi Kvtár Évk. 1961-1962.). — (Az Orsz. Széchenyi Kvtár kiadványai 61.)
- Fekete György:** Utcái hármas ikerpavilon (Hornicsk László építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 4. sz. 18-19. Képekkel.
- Finta József:** Szakszervezetek Háza, Miskolc. (Vass Antal építész, Percz János ötvös, Thury Mária keramikus). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 24-29. Képekkel.
- Fővárosi Tanács VB Szakszervezeti Üdülője, Pünkösdfürdő.** (Puskás Tamás, Iványi László épít.). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 2. sz. 76. Képpel. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 34-36. Képekkel.
- Garázs, Debrecen, Böszörményi út** (Kiss Jenő építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 22-23. Képekkel.
- Gáspár Tibor:** Szakközépiskola tervpályázat. (Magyar Géza, Ferenczy Béla, Szabó Iván, Vass Zoltán, Kádár István, Hegedűs Béla, Jenei Lajos, Borus Bernáth, Huszár László, Szabó János, Hanák Pál, Springer Antal, Kövály Csaba építészek). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 38-40. Képekkel.
- Garzonház, Szeged, Roosevelt tér** (Hernyák Imre építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 21. Képpel.
- Gázszilánkgázár, Berente.** Tervezők: *Iparter* 6. Iroda. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 56-57. Képekkel. (Angol nyelven is.)
- Gazsó László:** Madi Örlömlő. (Ép. terv.: Hunyadi László, Vellai István.) — Ipari Építészeti Szle. 1964. 22. sz. 47-49. Képekkel.
- Gelka-Szerwis épülete, Debrecen, Petőfi tér** (Boruzs Bernát építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 6. sz. 24. Ábrákkal.
- Gellő József:** Mecseki Állami Erdőgazdaság irodaháza, Pécs (Erdélyi Zoltán építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 16. Képpel.
- Gilyén Jenő:** A konstrukció és a konstruktör szerepe a mai építészetben. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 3. sz. 129-142. Képekkel.
- Gilyén Jenő:** Tizenegyszintes panelos lakóépület szerkezeti és építéstechnológiai tervezése. (Csordás Tibor, Árkai István építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 9. sz. 3-5. Képekkel.
- Gilyén Nándor:** A statikai törvények hatása a modern építészet formáira. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 54-55. Képekkel.
- Gimnázium.** (Kidolg.: Középülettervező Vállalat.) Bp. 1964. Építészügyi Dok. Irod., Házi soksz. 59 l. — 29 cm. — (Magyar országos tervezési irányelvek, MOTI 15-63.)
- Gimnázium, ált. Budapest, XX. Pöltenberg út, 16 tanuló-csoportos** (Jeney Lajos építész, Mészáros Ferenc kerttervező). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 5. sz. 286-288. Képekkel. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 37-39. Képekkel.
- Gördülőcsapágy-Gyár, Debrecen** (Szőke Gabriella építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 44-47. Képekkel.
- Gyógy- és Strandfürdő, Hajdúszoboszló** (Varga László építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 25. Képpel.
- Gyógyszerkészítési üzem, Debrecen** (Gulyás Zoltán, Szendrői Jenő építészek). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 59. Képekkel. (Angol nyelven is.)
- Gyógyszerári Központ, Veszprém** (Rácz György építész, Kerényi Jenő szobrász). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 34-35. Képekkel.
- Haltay csónakház, öltöző, szálló épület** (Iványi László építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 2. sz. 77. Képpel.
- Hegedűs Béla:** Az építőipari szemlélet érvényesülése a középülettipizálás új irányzatánál Magyarországon. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 2. sz. 83-91. Képekkel.
- Heim Ernő:** A Nemzeti Színház elhelyezése és közvetlen környékének kialakítására kiírt tervpályázat. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 4-8. Képekkel.
- Hidasi Lajos:** A Magyar Tudományos Akadémia könyvtárpályázata. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 5. sz. 36-40. Képekkel.
- Híradástechnika Gyár, Bp.** (Arnóth Lajos, Szendrői Jenő építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 18-23. Képekkel. (Angol nyelven is.)
- Hollay György:** Vita a „Fém munkás”-sal az áruházak portáljairól. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 29.
- Horváth Béla, ifj. Ybl Miklós építész emlékezete.** Születésének 150. évfordulójára. — Borsodi Műszaki Élet. 1964. 9. évf. 2. sz. 6-7. Képpel.
- Humán Intézet, Gödöllő.** (Edvi Lászlóné építész, Drávai Tamás belsőépítész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 4. sz. 199-203. Képekkel.
- Internationales Seminar für Industriebau** (Nemzetközi Ipari Építészeti Szeminárium) 3. Budapest-Tihany. 1-10 Juni, 1964. (Szerv.: Magyar Építőművészek Szövetsége.) — Schlussbericht. Bp. 1964. Iparterv soksz. 70 l. — 20 cm. (Angol nyelven is.)
- Ipari Tanulóotthon, 200 fős, Szolnok** (Balogh István építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 30-33. Képekkel.
- Irodaház, (Ép. terv.: Südi Ernő.)** — Ipari Építészeti Szle. 1964. 22. sz. 68-69. Képekkel.
- Iskola, 16 tanterem (MTH), Dunaiújváros** (Bíró Márton építész, Darázs István kerttervező). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 30-33. Képekkel.
- alt. 12 tanterem, Kiskörös** (Balogh István építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 34-36. Képekkel.
- alt. 24 tanterem, Pécs, nyugati városrész** (Nánási Sándor építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 16-17. Képekkel.
- alt. 16 tanterem, Szeged, Rózsa Ferenc sugárút** (Tarnay László építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 15. Képpel.
- 12 tanterem, Veszprém, Kiss Lajos lakótelep** (Márton István építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 18. Képpel.
- Ismételt felhasználható tervek katalógusa.** (5). Bp. 1964. Házi soksz. 193 l., képes. — 20 cm. — (Ipari és Mezőgazdasági Tervező V. Iparterv Műszaki Oszt. kiadv. 91.)
- Ismételt felhasználható tervek katalógusa.** (6). Bp. 1964. Házi soksz. 176 l., 2 t. — 21 cm. Ipari és Mezőgazdasági Tervező V. Iparterv Műszaki Oszt. kiadv. 94.)
- Izsák Sándor:** Új vonások a KGST Építészeti Állandó Bizottság munkájában. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 4. sz. 204-209.
- Járási Kórház, 260 ágyas, Fehérgyarmat** (Vass Zoltán, Balla László építész, Kutas László szobrász). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 15-19. Képekkel.
- Járási Pártásház, Salgótarján** (Hont Róbert építész, Szabó György belsőépítész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 5. sz. 20.
- Járási Tanácsház, Ráckeve** (Brjeska István építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 4-5. Képekkel.
- Károlyi István:** Szeged, Roosevelt téri „Otthon”-ház (Hernyák Imre építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 7. Képpel.
- Kathy Imre:** Ybl Miklós (1814-1891). — Valóság. 1964. 7. évf. 5. sz. 85-87.
- Keszthelyi Mezőgazdasági Akadémia 400 fős kollégiumi épülete** (ifj. Módos Ferenc építész, Fokvári Iván belsőépítész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 5. sz. 25.
- Kincso István:** Sportuszodák. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 4. sz. 229-256. Képekkel.
- Kísérleti Orvostudományi Kutató-Intézet, Bp.** (Kemper Ervin építész, Krencsey István lakberendező, Darázs István kerttervező). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 47-49. Képekkel. (Angol nyelven is.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 47-49. Képekkel. (Angol nyelven is.)
- Kiss Dezső:** ABC áruháza. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 5. sz. 257-269. Képekkel.
- Kiss Tibor:** Hotel Ifjúság, Bp. (Csángó András, Nigó József, M. Dégenhart Piroška építész, Garajsky József belsőépítész, Konyorek János szobrász). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 9-15. Képekkel.
- Kiss Tibor:** Idegkórház tervpályázat, 1963. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 6-12. Képekkel.
- Konzervgyár, Nyiregyháza** (Földesi Lajos, Szendrői Jenő építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 58. Képekkel.
- Koós Judit:** Kozma Lajos. (1884-1948) Helye és szerepe a XX. sz.-i művészet történetében. Kandidátusi értekezés tézisei. Bp. 1964. Tud. Min. Biz., Akad. ny. 10. l. — 20 cm.
- Kórház, 440 ágyas, Karcag.** (Bol'nica na 440 kоек.) Kiad. a Középülettervező Vállalat. Szerk.: Fischer Tibor. Bp. 1964. Építészügyi Dok. Irod., Házi soksz. 24 lev., képes. — Har. 34 cm. — (Egészségügyi létesítmények 2.)
- 440 ágyas, Kazincbarcika.** (Bol'nica na 440 kоек.) Kiad. a Középülettervező Vállalat. Szerk.: Fischer Tibor. Bp. 1964. Építészügyi Dok. Irod., Házi soksz. 22 lev., képes. — Har. 34 cm. — (Egészségügyi létesítmények 1.)
- 440 ágyas (terve), Kazincbarcika** (Jánossy György építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 41-43. Képekkel.
- Kórháztervezés.** Szerk.: Fekete István. Bp. 1964. Műszaki K., Kossuth ny. 280 l., képes. — 24 cm. (Angol nyelvű kivonattal.)
- Korompay Andor:** A Lakóterv 1963. évi jelentősebb beépítési tervei (Szombathely: Károlyi Antal, Szekesfővár: Fokasz Teodoziusz, Oroszlány: Mandel Tamás, Kecskemét: Peschka Alfréd, Szekszárd: Till Antal). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 1. sz. 16-18. Képekkel.
- Kossuth Lajos Tudományegyetem fejlesztési terve, Debrecen** (Miklós Tibor építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 50-51. Képekkel.
- Kováts Attila:** A fotogrammetria és az építészet. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 7. sz. 4-5. Képekkel.
- Kőjál** (Közegészségügyi és Járványügyi Állomás), Szolnok (Ulrich Ferenc építész, Szepesiné Remete Anna belsőépítész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 36. Képpel.
- A Könnyűipari Tervező Iroda és a Könnyűipari Adattfeldolgozó Vállalat közös székháza** (Kiss István építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 28.
- Kőolajfinomító (DKV), Százhalombatta** (Csics Miklós, Almsteier Ottó, Silye Zoltán, Tószegi Tamás építész). — Ipari Építészeti Szle. (Bp.) 1964. 22. sz. 37-41. Képekkel. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 14-17. Képekkel. (Angol nyelven is.)
- Közegészségügyi-Járványügyi Állomás, Szolnok.** (Ulrich Ferenc építész, Sz. Remete Anna belsőépítész.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 29-31. Képekkel.
- Központi Házasságkötő Terem, Bp.** (Vedres György építész, Petrilla István, Madarasi Walter képzőművész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 48-49. Képekkel.
- Közraktár, Szajol.** (Ép. terv.: Payr Egon.) — Ipari Építészeti Szle. 1964. 22. sz. 61-63. Képekkel.
- Köztisztasági Fürdő, Csongrád** (Snopper Tibor építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 29. Képekkel.
- Kriz László:** Lakóépület, Bp. XI. Bercsényi u. (Kiss Imre építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 40-41. Képekkel.
- Kriz László:** Peregcs, 200 fős legényszálló (Fodor Béla építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 9-10. Képekkel.
- Kriz László:** Új önkiszolgáló étterem a Balaton partján (Zamárdi, Balatonföldvár, Balatonlelle, Fonyód, Báltelep; Mandel Tamásné építész; Tihany-Rév: Jónás Sándor, Kun Attila építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 22-23. Képekkel.
- Kubinszky Mihály:** Faelemekből előregyártott épületek. — Faipar. 1964. 14. évf. 9. sz. 257-265. Képekkel.
- Kunszt György:** A modern építészet főbb jellemzői. — Valóság. 1964. 7. évf. 3. sz. 40-49.

- A lakóépületek és lakások tervezésének fontosabb irányelveiről. A 3. évtizedes tervezési irányelvek. Bp. 1964. Építészeti Dok. Irod., Házi soksz. 41 l. — 29 cm. — (Magyar országos tervezési irányelvek, MOTI 37—63.)
- Lakóházak, Bp. Alkotás utca (Kelemen Ede építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 5. Képpel.
- Bp. Egressy út (Hont Róbert építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 2—3. Képpel.
- Bp. I. Várkő utca 3—5. sz. (Fodor László építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 13. Képpel.
- Keszthely, 500 lakásos (Schildmayer Ferenc építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 6. sz. 21. Ábrákkal.
- Salgótarján, 192 lakásos (Magyar Géza építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 9. sz. 16—17. Képpel.
- Sopron, Lackner K. utca, 17 lakásos (Seregdy Miklósné építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 14. Képpel.
- Sopron, Szt. György u. 18. sz. (Erdeős László építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 9. Képpel.
- Szeged, Petőfi sugárút (Barna György építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 5. Képpel.
- Szombathely, Vörösmarty u. 5. (Forrás Béla építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 6. Képpel.
- Lakótelep, Lábatlan, Vékonyapír-Gyár (Pinta József építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 2—3. Képpel. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 9. sz. 18—19. Képpel.
- Nagykanizsa, Eötvös tér, I. ütem (Rabay János építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 10—11. Képpel.
- Nyíregyháza, Arany János u. 7. jelzésű épület (Paulinyi Zoltán építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 6. sz. 1—2. Képpel.
- Láncz Sándor: Építészetiünk új gyöngyszeme: a szentesi fürdő. (Dávid Károly építész, Segesdi György szobrász, Kiss Kovács Gyula, Lendvai Zsigmond keramikusok). — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 27—29. Képpel.
- Legényszálló, 1200 fős, Komló (Zöldy Emil építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 28. Képpel. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 12—13. Képpel.
- Lipták Gábor: Ybl Miklós alkotásai. (Születésének 150 éves évfordulójára). — Könyvtáros. 1964. 14. évf. 3. sz. 164—167. Képpel.
- M. F. F.: Szupermarketek (ABC áruházak) Zalaegerszegen és Nagykanizsán (Nagy Zoltán építész, Papp Gábor belsőépítész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 6. sz. 20.
- Magtisztló és magtároló üzem, ötszáz vagonos, Dombóvár (Emőd Attila építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 49. Képpel. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 32—37. (Angol nyelven is.)
- Magtisztló Szarvason. (Csaba László építész). — Ipari Építészeti Szle. 1964. 22. sz. 64—65. Képpel.
- A „Magyar Építőművészet” ankétja. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 64.
- Magyar országos tipustervek katalógusa. 1—2. köt. — 2. kiegészítés. (Kidolg.: Lakóépülettervező Vállalat, Bp., Tipustervező Intézet, stb.) Bp. 1964. Építészeti Dok. Irod. soksz. 69 lev., képes. — 29 cm. — 3. kiegészítés. (Kidolg.: Budapesti Városépítési Tervező Vállalat, Pécsi Tervező Vállalat, stb.) Bp. 1964. Házi soksz. 74 lev., képes. — 29 cm.
- Major Máté: Az építészeti stílusai és a modern építészeti „stílusai”. — Valóság. 1964. 7. évf. 11. sz. 33—42.
- Majsa László: KPM Iparági Munkásszálló, Bp. Soroksári út (Liebhart Ferenc, Máriás László építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 7—8. Képpel.
- Malldagár, 500 vagonos árpasiló, Nagykanizsa (Erdélyi Zoltán építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 51. Képpel.
- Malecz Erika: Gyermek üdülő-táborok tervezése. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 5. sz. 309—320. Képpel.
- Masszamalom a kobányai Porcelángyárban, Bp. (Böjte Tamás építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 24—25. Képpel. (Angol nyelven is.)
- Márvai Állomás, Bp. XI. Bukarest u. (Félix Vilmos építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 56. Képpel.
- Megyei Vértelítő Alközpont, Nyíregyháza (Scultéry János építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 32—33. Képpel.
- Mérnök-Orvos-Pedagógusház, Szombathely (Fazekas Péter, Szilágyi István építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 28. Ábrákkal.
- Mérnökálló, almásfűzői lakótelep (Kelecsényi Zoltán Preisich Katalin építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 44—45. Képpel.
- Meteorológiai állomás, Keszthely (Domonkos Jenő építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 26. Képpel.
- Mirgai László: Szabadtéri sportpályák. Munkatársak: Bánkuty Béla, Kiss E. Gusztáv. (Kiad. a Középülettervező Vállalat.) Bp. 1964. É. M. Dok. Irod. soksz. 63 l. — 30 cm.
- Módos Ferenc, ifj.: Mezőgazdasági kollégiumok tervezése. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 18. Ábrákkal.
- Molnár Pál: Győri dunai szabadstrand öltöző, büfé (Pilt Rudolf építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 10. Képpel.
- Moser Pál: Az 1963. évi párizsi magyar kiállítás épülete (Vass Antal építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 5. sz. 17. Képpel.
- MTA Központi Kémiai Kutató Intézet (építész: Hóka László). — Ipari Építészeti Szle. (Bp.) 1964. 22. sz. 1—8. Képpel.
- Munkásszálló. (Kidolg.: Középülettervező Vállalat.) Utánn. Bp. 1964. Építészeti Dok. Irod., Házi soksz. 27 l. — 29 cm. — (Magyar országos tervezési irányelvek, MOTI 10—3.)
- Munkásszálló, 57 ágyas, Bp. Csalogány u. 1. (Vajna János építész, Kiss E. Gusztáv kerttervező). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 5—6. Képpel.
- Bp. IX. Soroksári út (Liebhart Ferenc, Máriás László építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 54. Képpel.
- Bp. Vaspálya u. (Radnai Loránd építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 19. Képpel.
- Művelődési ház, 600 fős, Ajka (Bozai József építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 20. Képpel.
- Művelődési és ifjúsági ház, Veszprém (Vajna János építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 29. Képpel.
- Művelődési és sportház, Szombathely (Károly Antal építész, Domokos Béla belsőépítész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 30—31. Képpel.
- Nemzetközi Újságíró Üdülőszálló és Étterem (Márton István építész, Dalányi László kerttervező). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 22—23. Képpel.
- Nyaraló, Balatonyörök (Csaba László, Cs. Juhász Sára építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 52—53. Képpel.
- Orbán József: Ferroglobus Vállalat legényszállása, Bp. (Ramocsay István építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 46—47. Képpel.
- Országos Kislakásépítési Tanácskozás és Kiállítás. Siofok, 1963. jún. 28—29. — Az előadások és hozzászólások rövid anyaga, Bp. 1964. Ép. Min. Építészgazdasági és Szervezési Int., ÉGSZI soksz. 71 l. — 28 cm.
- Országos tervezői névjegyzék. 11. Kiad. az Építészeti Min. Bp. 1964. Építészeti Dok. Irod., Házi soksz. 25 l. — 28 cm.
- Ortopédiai rendelő, gyógyászati segédeszközök gyára, Bp. (Kiss E. László, Mirgai László építész, Moess Tibor belsőépítész, Kiss E. Gusztáv kerttervező). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 20—25. Képpel.
- OTP lakóház, Bp. XI. Bocskay u. (Biro Márton építész, Mezei Gábor belsőépítész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 40—41. Képpel.
- Bp. XI. Fehérvári u. (Földesi Lajos építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 42—43. Képpel.
- Bp. XII. Maros u. (Cs. Juhász Sára építész, Gaubek Julia belsőépítész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 37—39. Képpel.
- OTP társasház, Bp. I. Gróza rkp. 11. (Vedres György építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 2. sz. 78. Képpel.
- Panelslakóépületek tanulmánytervei. Kiad. a Tipustervező Int. Bp. Szerk.: Csordás Tibor. Bp. 1964. Lakóterv soksz. 69 l., képes. — Har. 42 cm.
- Panelszerkesztő kísérleti lakóépület, Debrecen (Arkai István, Csordás Tibor építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 9. sz. 12—15. Képpel.
- Pécs — Meszes, E. jelű lakóépületek (Szigetvári János építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 7. Képpel.
- Pénzes Géza: Az ÉM Borsodmegyei Melyépítő V. — ÉM Miskolci Tervező V. és ÉTI laboratórium közös székháza. (Szabó József építész, Dufala József belsőépítész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 6. sz. 22—23. Képpel.
- Perehazy Károly: Ybl Miklós (1814. április 6. — 1891. január 22.). — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 14—15. Képpel.
- Pernye Edit: 240 férőhelyes csecsemőotthon tervpályázat. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2—5. Képpel.
- Pestmegyei Biróság (Kiss E. László építész, Moess Tibor belsőépítész, Kiss E. Gusztáv kerttervező). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 5. sz. 23—24. Képpel.
- Pócsa József: Az Egyesült Izzó nagykanizsai üzemének telepítésére rendezett tervpályázat ismertetése. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 12. sz. 734—738. Képpel.
- Postahivatal épülete, 2. sz. Debrecen (Kelemen László építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 55. Képpel.
- Raktár és irodaépület (Középgépipari Készletező és Kereskedelmi Vállalat), Bp. (Cs. Juhász Sára építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 38—39. Képpel. (Angol nyelven is.)
- Reischl Péter: Dunaújvárosi Gorkij fasori 12 tanterem ált. iskola és 16 tanulócsoporthoz gimnázium (Kapsza Miklós építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 6—9. Képpel.
- Rendelőintézet, Dorog, Püspökládány (Ulrich Ferenc építész, Szepesiné Remete Anna belsőépítész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 32—33.
- Rimmer János: A délpesti 800 ágyas kórház tervpályázata. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 38—40. Képpel.
- Ruzsicska Béla: Hazai alkotások és létrejöttük körülményei. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 3. sz. 152—166. Képpel.
- Salvo Gábor — Tóth Ernő — Böhményi János: A Szegedi Textilművek bővítése (Tóth Ernő építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 4. sz. 1—10. Képpel.
- Schriffer Ferenc: A Magyar Autóklub új székháza (Mányoki László, Jakab Zoltán építész, Moess Tibor belsőépítész, Kiss E. Gusztáv kerttervező). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 11. sz. 10—13. Képpel.
- Sebestyén Gyula: Az építés hatékonysága. Lakásépítés. Bp. 1964. Műszaki Könyvkiadó. — Ism.: Halmos Béla. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 62.
- Semsey Lajos: Csepeli Csőhegesztőmű csarnoka. (Ép. terv.: Bajnai László, Barabás Ferenc). — Ipari Építészeti Szle. (Bp.) 1964. 22. sz. 50—54. Képpel.
- Sógor Károly: Salgótarjáni I. sz. központi üzletház (Szathmáry Béla, Bánfalvi Gyula, Szathmáry Béláné építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 18—19. Képpel.
- Solta Ádám: Boarding-house a Bajza utcában (Tóth István, Hejhal Éva, Mikló Sándor építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 26—27. Ábrákkal.
- Szabadtéri Színpadok. (Kidolg. a Középülettervező Vállalat. Új kiad.) Bp. 1964. Építészeti Dok. Irod., Házi soksz. 47 l. 6 t. — 29 cm. — (Magyar országos tervezési irányelvek, MOTI 25—63.)
- Szabó Károly: Hozzászólás a „Vita a Fémunkással az áruházak portáljairól” c. cikkhez. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 6. sz. 29—30.
- Szabó Arpad: A Magyar Tudományos Akadémia könyvtárának tervpályázata. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 2—9. Képpel.
- Szabó Iván: Általános diákotthonok típus-tervezési programja. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 27—29.
- Szabó László: Mohácsi Gép- és Fémáruházi szociális épület (Kovács Antal építész).

— Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 6. sz. 3. Képekkel.

4. *Szegedi Tisza Szálló* rekonstrukciója (Snopper Tibor, Rédei Ferenc építész, Szentiványi Lajos, Koncsmi György, Redő Ferenc festőművészek). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 24–25. Képekkel.

Szekeres József—Finta József: Uszoda és fürdő, Kecel (Jurcsik Károly építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 36–47. Képekkel.

Szekszárdi Áll. Gazdaság üzemei és központjai. (Ép. terr.: Callmeyer Ferenc.) — Ipari Építészeti Szle. (Bp.) 1964. 22. sz. 44–46. Képekkel.

Szekszárdi Mechanikai Mérőműszergyár (Bokor Mihály, Kovács Tibor építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 10. sz. 1–4. Képekkel.

Szemelvények az 1963. évi építkezésekből. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 1–56. Képekkel.

Szemklinikai, Szeged (Pretsch János építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 36–37. Képekkel.

Szendről Jeno: A konstrukció és konstruktor szerepe a mai építészetben. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 3. sz. 143–151. Képekkel.

Szűj Rezső: Művelődési és Sportház Szombathelyen (Károlyi Antal építész, Domokos Géza iparművész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 4. sz. 10–13. Képekkel.

Szilágyi István: Szombathely, 60 fős nővér-szálló (Matis Lajos építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 19. Képekkel.

Szűk János: 300 ágyas TBC kórház, Zalaegerszeg (Schömer Ervin, Szutor János építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 38–40. Képekkel.

Szociális épület, Komló—Zobák (K. Kiszely Éva építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 50–51. Képekkel.

SZÓT Gyógyüdülő, Hajdúszoboszló (Dul Dező építész, Szabó György belsőépítész, Dalányi László kerttervező). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 24–25. Képekkel.

Szoxka Pál: Pécsi nagypanelos lakóépület (Tillai Ernő építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 1–2. Képekkel.

Szovjet kiállítási csarnok a Budapesti Nemzetközi Vásáron (Ozari Imre építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 42–43. Képekkel.

Szöke Gyula: Harkányi reumakórház bővítése (Köves Emil építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 8–9. Képekkel.

T. A.: Ybl Miklós emléke. — Népművelés. 1964. 11. évf. 5. sz. 26–27. Képekkel.

Tandárképző Főiskolai Leánykollégium, 304 fős, Szeged (Snopper Tibor építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 17. Képekkel.

Tejüzem, Gyöngyös (Rác György építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 4. sz. 11–13. Képekkel.

Televízió és kildatótorony, Miskolc, Ávas (Hoffer Miklós építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 38–39. Képekkel.

„*Tihanyi határolat*” az építész feladatairól az ipari építészetben. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 4–5. (Angol nyelven is.)

Tízidő Magyarországon. Szerk.: Szávuly Lajos. Bp. 1964. Típustervező Intézet, Révai ny. 36 lev., képes. — 24 cm. (Ua. orosz, angol és francia nyelven is.)

Típus hétvégi ház (Vadász György, Callmeyer Ferenc építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 54–55. Képekkel.

*Típus*tervek jegyzéke. Hatályban levő — 3. 1964. Szerk.: Köteles József, Névény Tibor. Bp. 1964. Bp. I. Típustervező Int., Lakóterv soksz. 5, 65 l. — Har. 29 cm.

*Típus*tervek tartalmi és formai előírásai. Kiad. a Típustervező Int. Bp. 1964. Építészügyi Dok. Irod., Házi soksz. 155 l., képes. — 30 cm.

Tiszai vegyi kombinát, igazgatósági épület (Bajnai László, Király Nagy Sándor építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 41. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 12–15. Képekkel.

Nitrogén-, műtrágyagyár (Bajnai László építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 8–11. Képekkel.

Tiszamenti vegyiművek szuperfoszfát üzeme. (Ép. terr.: Bajnai László, Barabás Ferenc.) — Ipari Építészeti Szle. 1964. 22. sz. 55–60. Képekkel.

Tiszszederkény, 137 jelű lakóépület (Boruzs Bernát építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 6. sz. 18–19. Ábrákkal.

Tiszszázi fürdő, Jászberény (Zalaváry Lajos építész, Moess Tibor belsőépítész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 24–29. Képekkel.

Türkössey Attila: Szeged, központi tanműhely (Tarnai István építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 12. sz. 6.

Utcai hármas ikerpavilon (Hornicsek László építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 54–55. Képekkel.

Üdülő a Galyatetőn (Kelemen Ede építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 20. Képekkel.

Üveggyár, Orosháza (Böjte Tamás, Forgács Ernő, Nabicht Ernő, Szokolay Örs építész, Csahányi Kálmán iparművész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 16–23. Képekkel.

Vajda Pál: Magyar hidak — magyar hidépítők. A hidépítés magyar úttörői. Bp. 1964. Műv. Min. — Műsz. Emlékeket Nyilvántartó és Gyűjtő Cso., Múzeum Rotáziuma. 78 l., képes. — 14 cm.

Vállalati üdülők. Kidolg.: Lakóépülettervező Vállalat. Bp. 1964. Építészügyi Dok. Irod., Házi soksz. 32 l. — 29 cm. — (Magyar országos tervezési irányelvek, MOTI 20–63.)

Vámos Ferenc: Adatok Lechner Ödön ifjúkori működéséhez. (Halálának 50. évfordulójára). — Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 11–12. Képekkel.

Vámosy Ferenc: Az ipari építészet fejlődése. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 61–63. Képekkel. (Angol nyelven is.)

Vámosy Ferenc—Mináry Olga: Chemolim-pex — OTP irodaház, Bp. (Gulyás Zoltán építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 24–35. Képekkel.

Vargha László: Lechner Ödön (1845–1914) halálának félszázados fordulóján... — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 52. Képekkel.

Városi Fürdő, Szentes (Dávid Károly építész, Segesdi György szobrász, Csokovszky Árpád, Kiskovács Gyula, Lendvay Zsigmond keramikuskok). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 26–27. Képekkel.

Városi és járási pártszékház, Nagykanizsa (Winkler Oszkár építész, Borsa Antal belsőépítész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 34–35. Képekkel.

Városhy Péter: Budapesti Bőrgyógyászati Klinika újjáépítése (Kiss E. László, Moess Tibor belsőépítész, Kiss E. Gusztáv kerttervező). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 5. sz. 6–9. Képekkel.

Vass Dénes: Faipari üzemek tervezésével kapcsolatos építészeti tapasztalatok. — Faipar. 1964. 14. évf. 3. sz. 71–73.

Vellay István: Budapest, XIII. Szt. István park 20–21. OTP lakóházak (Kékesi László építész). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 5. sz. 14–16. Képekkel.

Vertes Irodaház (Rimanóczy Jenő építész). — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 1. sz. 50. Képekkel.

Vidos Zoltán: A Kossuth Lajos téri házasságkötő terem művészeti kialakítása — (Vedres György építész, Madarassy Walter képzőművész). — Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 24–25. Képekkel.

Villamosipari Kutató Intézet. (Építész: Csaba László, Mészáros Géza.) — Ipari Építészeti Szle. (Bp.) 1964. 22. sz. 9–12. Képekkel.

W. T.: 100 fős bősöde, Dunaiújváros (Szűk János, Nagy Ferenc építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 26–27. Képekkel.

Winkler Oszkár: A technológia és építészeti kérdéseinek összefüggése a faipari üzemek tervezésében. — Faipar. 1964. 14. évf. 2. sz. 45–51. Képekkel.

YBL-díjas építész, 1964. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 13. Képekkel.

YBL Ervin: Ybl Miklós (1814–1964) születésének 150. évfordulója. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 48–51. Képekkel. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 88–91. Képekkel.

Zalaváry Lajos: Kecskemét, Arany Homok

szálloda (Janáki István építész, Király József belsőépítész, Majoros János, Pólya József, Csernus Tibor, Gács György, Bozsóky Anna, Hincz Gyula képzőművészek). — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 5. sz. 3–5. Képekkel.

Zalaváry Lajos—Detre László: Csillagvizsgáló és kutatóház Piszkestetőn (Szogh György építész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 12–23. Képekkel.

Zalaváry Lajos—Granasztói Pál: Aranyhomok szálló, Kecskemét (Janáky István építész, Király József belsőépítész, Majoros János, Pólya József, Csernus Tibor, Z. Gács György, Bozsóky Anna, Hincz Gyula, Makrisz Agamennon, Wossala György képzőművész, Petrilla István iparművész). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 14–23. Képekkel.

VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS

VÁROSRENDEZÉS, HELYTÖRTÉNET

Aggtelek

Szabados Béla: — és Jósavfő községrendezési tervei. — Borsodi Műszaki Élet. 1964. 9. évf. 3. sz. 23–24.

Balatonszörény

Szalai Imre: — Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum ny. 44 l., képes. — 20 cm. — (Műemlékeink.)

Baranya

Bánda Gábor: Adatok — Árpád-kori településtörténetéhez. — A Janus Pannoni-us Muz. Évk. 1963. Pécs, 1964. 147–158. Ábrákkal. (Német nyelvű kivonat-tal.)

Kopasz Gábor: Baranyai falvak az 1542. évi adóösszeírásban. — Művelődési Tájékoztató (Pécs). 1964. jún. 82–86. 1 t.

Bashalom Id. Doboz

Békéscsaba

járási jogú város térképe. Készítette és kiad. az Áll. Földmérési és Térképészeti Hiv., Kartográfiai V. M. n. 2. jav. kiad. Bp. 1964. házi soksz. — 33 cm.

Bodrogköz

Valter Ilona: Régészeti adatok a — hon-foglaláskori településtörténetéhez. — A Herman Ottó M. Évk. 4. 1962–1963. Miskolc, 1964. 131–141. (Német nyelvű kivonattal.)

Borsodnádasd

Nemcsik Pál: Beszámoló a — helytörténeti kutatómunkáról. — Legújabbkori Múz. Közl. 1964. 25–34.

Budafelhévíz

Kubinyi András: — topográfiája és gazdasági fejlődése. — Topographie und wirtschaftliche Entwicklung von Budafel-hévíz. — Tanulmányok Budapest múltjából. 16. 1964. 85–170. Képekkel. — 171–180.

Budapest

Bertalan Vilmosné—Gyürky Katalin, H.: Középkori utrendszerek kutatása a budai várnegyed területén. — Budapesti Régiségi. 1964. 21. köt. 345–364. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

— Régiségi. A Budapesti Történeti Múzeum Évk. 21. Szerk.: Tarjánai Sándor. Bp. 1964. Képzőműv. Alap K., Révai Ny. Bp. 393 l., képes. — 28 cm. (Idegen nyelvű kivonatokkal.)

— városrendezési problémái. Szerk.: Preisich Gábor. Bp. 1964. Felsőokt. Jegyzetell. soksz. 331 l., képes. — 23 cm. — (Mér-nöki Továbbképző Int. előadásorozatából 4204.)

Budapesti Spaziergänge. Bp. 1964. Städt. Fremdenverkehrsamt — Panorama, Egyet. ny. 155 l., képes. — 20 cm. (Ua. angol nyelven is.)

— élete a török korban. — Magvető (Alma-nach). I. 1964. (Bp.) 312–327.

A Fővárosi Levéltár térképei. 1705–1918. Repertórium. Összeáll.: Parkas Elemérné. Bp. 1964. Műv. Min. — LOK, Tempó soksz. 300 l. — 28 cm. — (Levéltári leltárak 31.)

Fügedi Erik: Megjegyzések a budai vitá-ról. — Századok. 1964. 98. évf. 4. sz. 772–781.

Gáspár Tibor: Lakótelep a —, Árpád-híd

Tervezés. 1964. 3. évf. 1. sz. 12–15. Képekkel.

Nógrád m.
Gazdag László: — térképei. Balassagyarmat, 1964. Nógrád m. i. Múzeumok Ig., Bács-Kiskun m. i. Ny. V. Kecskemét, 190 l., 18 t. — 20 cm. — (Nógrád m. i. Múz. Füzetek, 6.)

Novák Péter: Városi ipari területek néhány tervezési problémája. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 1. sz. 21–23.

Nyíregyháza
Márton István: —, Arany János utca beépítése. (Paulinyi Zoltán, Kerepesi Ferenc építészek.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 1. sz. 35. Ábrával.

Ózd
 — járási jogú város térképe. Készítette és kiad. az Áll. Földmérési és Térképészeti Hiv., Kartográfiai V. M. n. Bp. 1964, házi soksz. — 32,5 × 23 cm. 1 mt.

Palotás Zoltán: A regionális rendezési terv és metodikája. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 1. sz. 25–27.

Pécs
Granasztói Pál: A régi — és az új. — Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 1. sz. 11–23.

Perényi Imre: A magyar történelmi városközpontok reorganizációjának kérdéséhez. (Az Ép. Min. megbízásából készített tanulmány átdolgozott szövege.) — Településtud. Közl. 16. 1964. (Bp.) Máj. 12–31. Képekkel.

Peschka Alfréd: Mesterséges foghíjak. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 31. Ábrákkal.

Preisch Gábor: A tipustervezés és a városrendezés összefüggése a III. öt éves terv lakásépítésében. — Építészeti Szle. 1964. 7. évf. 7. sz. 197–204.

Ruzsás Lajos: Városi fejlődés a Dunántúlon a XVIII–XIX. században. (2. rész.) — M. Tud. Akad., Dunántúli Tud. Int. Értekezések, 1963. Bp. 1964. 179–226. Ábrákkal, 2 mell. (Német nyelvű kivonattal.) — (Klny. is.)

Sárvár
Katona Imre: — és a Nádasdyak a XVI. században és a XVII. század elején. — Savaria. 1963 (1964). 1. köt. 239–255. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Somló
Darnay-Dornay Béla-Zakonyi Ferenc: Somló utikalauz. III. Darnay Béla, Wágner Imréné, stb. Veszprém, 1964. Egyet. ny. Bp. 102 l. — 17 cm. — (Veszprém m. Tanácsának Idegenforg. Hiv. 5.)

Sopron
Angyal Endre: Szentiványi Márton Sopronról. — Soproni Szle. 1964. 18. évf. 4. sz. 368–369.

Boronkai Pál: A soproni Lenin-körút homlokzatrendezési terve. — Soproni Szle. 1964. 18. évf. 4. sz. 335–343. Képekkel.

Fried István: — és környéke „Hesperus”-ban. — Soproni Szle. 1964. 18. évf. 2. sz. 182–184.

Horváth Zoltán: — és a megye múltja egykorú iratok tükrében. Sopron, 1964. Győr-Sopron m. ny. 206 l., 5 t. — 20 cm.

Horváth Zoltán: A — megyei községek titkos számadásairól. — Soproni Szle. 1964. 18. évf. 2. sz. 142–152.

Mollay Károly: — XIV. századi városképek vizsgálata. A Fabricius-ház története (kb. 1500–1530-ig). Folyt. — Soproni Szle. 1964. 18. évf. 2. sz. 97–117. Képekkel.

— Id.: Szeged, Csatka.

Táray Lajos — és környéke P. J. Keppen magyarországi utinaplójában (1822). — Soproni Szle. 1964. 18. évf. 4. sz. 364–367. Képekkel.

Szabó Pál Zoltán: A természeti földrajz szerepe a regionális tervezésben és a területadatok komplex megoldásában. — Magyar Tudomány. 1964. 71. köt. U. f. 9. köt. 4. sz. 203–208.

Szeged
Bálint Sándor: Felsőváros. — A Móra Ferenc Múz. Évk. 1963. Szeged, 1963 (1964). 121–128. — Bibliográfiával.

Csatka Endre: Háború és béke — és Sopron között. — A Móra Ferenc Múz. Évk.

1963. Szeged, 1963 (1964). 129–130.

Granasztói Pál: — belvárosában. — Tiszatáj. 1964. 18. évf. 3. sz. 1–2. Képekkel.

Péter László: Álom a városról. — ált. rendezésének programterve. — Tiszatáj. 1964. 18. évf. 7. sz. 1–2.

— megyei jogú város térképe. Készítette és kiad. az Áll. Földmérési és Térképészeti Hiv., Kartográfiai Váll. M. n. 5. jav. kiad. Bp. 1964, házi soksz. — 35 × 31,5 cm.

— „Ogyessza” lakótelep. Építés és tanulmányok. (Borvendég Béla, Szabó Ferenc, Szabó József, Nagy János építészek.) — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 1. sz. 5–8. Képekkel.

— picture-book. (Szegedi képeskönyv.) Ed.: István Németh. Szeged, 1964, Tourist Office, Alföldi ny. Debrecen. 123 l., képes. 19 cm. — (Ua. német és orosz nyelven.)

— programtervezéslata. Vitaanyag. Sajtó alá rend.: Pálffy-Budinszky Endre. Szeged, 1964, Városi Tanács, Szegedi ny. 421 l., 1 térk. — 29 cm. — Bibliogr. 37–40.

Vinkovits István: A városrekonstrukció problémái — délnyugati városrészt rendezése kapcsán. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 1. sz. 24–25.

Székesfehérvár
Kürti István: Székesfehérváridéliek déli keleti iparnegyedek részletes rendezési tervére kiirt tervpályázat. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 10. sz. 34–40. Képekkel.

— járási jogú város térképe. Készítette és kiad. az Áll. Földmérési és Térképészeti Hiv., Kartográfiai V. 2. jav. kiad. M. n. Bp. 1964, házi soksz. — 43,5 × 30,5 cm. 1 mt.

Szentistván
 — község fejlődése. — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 3. sz. 33–48.

Szombathely
Heckenast János: Városfejlesztési problémáink egyetemes és helyi történelmi előzményei. (Szombathely város rendezési terve.) — Vasi Szle. 1964. 18. évf. 4. sz. 481–501. Ábrákkal.

Horváth Ferenc: Szombathelyi házszámok. — Savaria. 1963 (1964). 1. köt. 257–277.

Károlyi Antal: A Herman nemzetség 1259.-i oklevele. (Szombathely és környéke.) — Vasi Szle. 1964. 18. évf. 1. sz. 93–98. Képekkel.

Láng Tivadar: — városközpontjának terve. — Vasi Szle. 1964. 18. évf. 3. sz. 357–368. 1 mell.

Péter Lajos: — város ált. rendezési terve. — Vasi Szle. 1964. 18. évf. 2. sz. 162–168. 1 mell.

— írták: Szanati Anna, Vágvolgyi László. Szombathely, 1964, Városi Tanács, Vas m. ny. 52 l., 6 t. — 24 cm.

— járási jogú város térképe. Készítette és kiad. az Áll. Földmérési és Térképészeti Hiv., Kartográfiai V. M. n. 2. jav. kiad. Bp. 1964, házi soksz. — 33,5 × 31,5 cm. 1 mt.

Tata
Rados Jenő: —. Bp. 1964, Műszaki K., Révai ny. 221 l., 193 kép. — 25 cm. (Francia nyelvű előszó és kiv.) — (Városképek — Műemlékek.)

Tatabánya
 — járási jogú város térképe. Készítette és kiad. az Áll. Földmérési és Térképészeti Hiv., Kartográfiai V. M. n. 2. jav. kiad. Bp. 1964, házi soksz. — 22,5 × 27 cm.

Temesi József: A távlati területi fejlesztés és a gépjárműközlekedés összefüggései. Bp. 1964, Felsőokt. Jegyzetell. soksz. 50 l. — 23 cm. — (Bp., Mérnöki Továbbképző Int. előadásorozatából 4278.)

Thuránszky Attila: A külterületi lakott helyek rendezésének kérdései. Bp. 1964, Felsőokt. Jegyzetell. soksz. 77 l., képes. — 23 cm. — (Bp. Mérnöki Továbbképző Int. előadásorozatából 4268.)

Valló István: Az urbanizmus szemléletének kibontakozása a kapitalizmusban. — Településtud. Közl. 1964. 16. évf. Máj. 102–117.

Vas m.
Bencze József: — kórházainak 700 éves története. — Vasi Szle. 1964. 18. évf. 4. sz. 531–551. Képekkel.

Vásárhely
Vásárhelyi tanulmányok. Irodalom, művészet, tudomány. Hódmezővásárhely, 1964, Petőfi Műv. Ház, Szegedi ny. 99 l., képes. — 24 cm.

Veszprém m. és város
Ila Bálint-Kovács József: — helytörténeti lexikona. Bp. 1964, Akad. K., Akad. ny. 438 l., 11 t., 4 térk. — 29 cm. — Bibliogr., kartogr. 78–83. és a címszavaknál. — Ikonográfiai adatokkal. — (Magyarország helytört. lexikona.) — Ism.: B. L. Könyvtáros. 1964. 14. évf. 8. sz. 561–562.

— járási jogú város térképe. Készítette és kiad. az Áll. Földmérési és Térképészeti Hiv., Kartográfiai V. M. n. 2. jav. kiad. Bp. 1964, házi soksz. — 31,5 × 44,5 cm. 1 mt.

Zirc
Lipták Gábor: — és Csesznek. Utikalauz. III. Koppány Tibor. Veszprém m. Idegenforg. Hiv., Athenaeum ny. Bp. 152 l. — 17 cm.

Zsilva Tibor: A regionális tervezés és városrendezés tudományos kutatómunkáinak 1963. évi eredményei. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 1. sz. 19–21.

MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELEM
Afra János: Nagybacsú Batthány-emlék egy kispesti házban (márványlapok és emléktábla). — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 128–129.

Agasházi László: — Krámer Márta, Gerőné: Vaja, Vay kastély. Bp. 1964, Orsz. Műemléki Felügyelőség, Műz. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotatíveme. 8 l., képes. — 20 cm. — (Helyreállított Műemlékeink, 6.)

Agostházi László: Szegedi Iskola utca műemléki helyreállítása. (Cser Károlyné, Muszik Lászlóné, Urbán István, Dragónits Tamás, Országh Béla építészek.) — Műszaki tervezés. 1964. 3. évf. 1. sz. 28–34. Képekkel.

B. F.: Egy miskolci ház 1818-ban (Széchenyi u. 8.). Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 2. sz. 95.

Bácskiskun megye műemlékjegyzéke. Kiad. az Országos Műemléki Felügyelőség. Bp. 1964, Építészeti Dok. Irod., Házi soksz. 30 l. — 23 cm. — (Műemlékjegyzék 2.)

Bágyuj Lajos: A némai ref. templom restaurálása. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 105–108. Képekkel.

Baranya megye és Pécs megyei jogú város műemlékjegyzéke. Kiad. az Országos Műemléki Felügyelőség. Bp. 1964, Építészeti Dok. Irod., Házi soksz. 48 l. — 23 cm. — (Műemlékjegyzék 1.)

Barcza Géza: A muzeális tárgyak és a műemlékek védelmének jogi problémái. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 3. sz. 179–182.

Barcza Géza: Műemléki védeltséget élvező építmények felülvizsgálata. — Építészeti Szle. 1964. 8. évf. 5. sz. 157–160. Képekkel.

Bartal Ernő: Az esztergomi Fürdő Szálloda. Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 3. sz. 148–152. Képekkel.

Békés megye műemlékjegyzéke. Kiad. az Országos Műemléki Felügyelőség. Bp. 1964, Építészeti Dok. Irod., Házi soksz. 26 l. — 23 cm. — (Műemlékjegyzék 3.)

Borsod-Abaúj-Zemplén megye és Miskolc megyei jogú város műemlékjegyzéke. Kiad. az Országos Műemléki Felügyelőség. Bp. 1964, Építészeti Dok. Irod., Házi soksz. 55 l. — 23 cm. — (Műemlékjegyzék 4.)

Budai Aurél: Új épület a műemlékvárosban. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 3. sz. 162–170. Képekkel.

Cébényi Piroška, A.: A Fővárosi Műemléki Felügyelőség megrendelésére elkészült az Eperkestben a Bajza-u. 41. szám alatt levő kálvária helyreállításának terve. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 111–112. Képekkel.

Czeglédy Ilona, Sz.: Kővágóörs-Ecsér, templomrom. Bp. 1964, Orsz. Műemléki Felügyelőség, Műz. Ismeretterj. Közp. 7 l., képes. — 20 cm. — (Helyreállított Műemlékeink, 8.)

Czeglédy Ilona Sz.: Beszámoló a diósgyőri vár 1963. évi régészeti feltárájáról. — Borsodi Szemle. 1964. 8. évf. 3. sz. 70–75. Képekkel.

- Czeglédny Ilona, Sz.: Jelentések és panaszos levelek a diósgyőri vár XVII. századi állapotáról. — A Herman Ottó Múzeum Évk., 4. 1962–1963. Miskolc, 1964. 77–86. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Czeglédny Ilona, Sz.—Koppány Tibor: A mátraverbelyi középkori templom és helyreállítása. — Palócföld, Nógrádi művészek antológiája. Salgótarján, 1964.
- Császár László: A kisvárdai vár építéstörténete és helyreállítása. Bp. 1964. Országos Műemléki Felügyelőség, Múzs. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotaüzeme. 10 l., képes. — 20 cm. — (Helyreállított Műemlékeink, 7.)
- Dercsényi Dezső—Horler Miklós: Beszámoló az 1964. évi velencei II. Nemzetközi Műemlékvédelmi Kongresszusról. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 193–216. Képpel.
- Déshy Mihály: Az országos Műemléki Felügyelőség keretén kívül végzett 1959–1960. évi műemlék-helyreállítások. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 261–263.
- Déshy Mihály: Válasz Molnár Józsefnek „Eger török műemlékei” kérdésében. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 1. sz. 48–49. Képpel.
- Déshy Mihály—Kozák Károly: Az egri várban álló gótikus palota helyreállítása. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 31–72. Képpel. 1. alaprajzzal. (Német nyelvű kivonattal.)
- Dragonits Tamás: Az 1959–1960. évi várnegyedi műemlék-helyreállításokról. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 73–84. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Dümmerling Odón: A magyar műemlékvédelem távlati terve. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 252–253.
- Egri István—Krámer Márta, Gerőné—Szentlélek Tihamér: A dórgicsi középkori templomról. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 95–116. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Entz Géza: Műemléki albizottságok és egyházművészeti tanácsok működése. — Magyar Műemlékvédelem. 1959–1960. Bp. 1964. 251.
- Entz Géza: A műemlékvédelmi hét elé. — Múzs. Közl. 1964. 3. sz. 1–2.
- Erdei Ferenc—Koppány Tibor: A veszprémi Szt. György kápolna romjainak állagvédelme. Bp. 1964. Országos Műemléki Felügyelőség, Múzs. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotaüzeme. 8 l., képes. — 20 cm. — (Helyreállított Műemlékeink, 4.)
- Erdei Ferenc: A gesztesi vár helyreállítása. — Folia Arch. 16. 1964. 181–185. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Erdei Ferenc—Kovács Béla: A váraszói román kori templom feltárása és helyreállítása. — Az Egri Múzeum Évk. 2. 1964. 181–220. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Fejér Megye műemlékjegyzéke. Kiad. az Országos Műemléki Felügyelőség. Bp. 1964. Építészügyi Dok. Irod., Házi soksz. 34 l. — 23 cm. — (Műemlékjegyzék 7.)
- Gazda Anikó—Harrach Erzsébet, Cs.: A műemléki figyelőszolgálatról. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 113–115. Képpel.
- Gedai István: Egy régi kép a Kossuth Lajos utca 3-ról. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 125. Képpel.
- Genthon István: A pesti Hacker-ház. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 244–247. Képpel.
- Gergelyffy András: A pannonhalmi főmonostor kerengőjének rövid építéstörténete. Bp. é. n. (1964). Országos Műemléki Felügyelőség, Múzs. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotaüzeme. 10 l., képes. — 20 cm. — (Helyreállított Műemlékeink, 3.)
- Gergelyffy András—Sedlmayr János: A községi Jurisich vár. Bp. 1964. Képzőműv. Alap., Athenaeum ny. 42 l., képes. — 20 cm. (Német nyelvű kivonattal.) — (Műemlékeink.)
- Gergelyffy András: A községi Jurisich-vár építési korszakai. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 217–221. Képpel.
- Gergelyffy András: A pécsváradai vár helyreállítása. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 249.
- Gerő László: Az Országos Műemléki Felügyelőség által 1959–1960-ban tervezett és végzett építészeti helyreállítások. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 250–251.
- Gólya József: Az Országos Műemléki Felügyelőség 1962–1963 években befejezett munkái. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 65–73. Képpel.
- Hajdu-Bihar megye és Debrecen megyei jogú város műemlékjegyzéke. Kiad. az Országos Műemléki Felügyelőség. Bp. 1964. Építészügyi Dok. Irod., Házi soksz. 28 l. — 23 cm. — (Műemlékjegyzék 9.)
- Hajnóczy Gyula—Szentlélek Tihamér: Római kori homlokzathelyreállítás Szombathelyen. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 129–136. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Hannig Miklós: Séta az Országházban. Bp. 1964. Panoráma, Egyet. ny. 48 l., képes. — 17 cm. (Angol, francia, német és orosz nyelvű kivonattal.)
- Heckenast János: Vas megyei vonatkozású Ybl-díjak (Sedlmayr János építész, Orsz. Műeml. Felügy.). Vasi Szle. 1964. 18. évf. 3. sz. 449–453. Képpel.
- Heinicz László—Schöner Lászlóné: Műemlék-kivitelezés 1959–1960-ban. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 243–246.
- Heves megye műemlékjegyzéke. Kiad. az Országos Műemléki Felügyelőség. Bp. 1964. Építészügyi Dok. Irod., Házi soksz. 40 l. — 23 cm. — (Műemlékjegyzék 10.)
- Horler Miklós: Romok műemlékvédelmének módszerei. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 1. sz. 1–23. Képpel.
- Horváth Béla, ifj.: A miskolci Ávas műemlékei. Bp. 1964. Képzőműv. Alap., Athenaeum ny. 38 l., képes. — 20 cm. (Német nyelvű kivonattal.) — (Műemlékeink) — Ism.: H. Szabó Béla. — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 6. sz. 92–93.
- Imrényi Imre: Budapest, I. Tancsics M.-u. 15. számú lakóház helyreállítása. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 3. sz. 153–155. Képpel.
- Ivánkay Judit: Jagelló Erzsébet házioltára. — Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 5–6. Képpel.
- Jóó Tibor: Az alig ismert Szádvárról. — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 1. sz. 33–38. Képpel.
- A karcsai templom helyreállítása. — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 11. sz. 71.
- Kiss Ákos: Vármúzeumaink műemlékvédelmi kérdései. — Múzs. Közl. 1964. 3. sz. 2–9.
- Kodolányi János, ifj.: Anként a népi műemlékvédelemről (Parád, Palócföld). — Magyar Tudomány. Új folyam 9. 1964. 4. sz. 262.
- Komárom megye műemlékjegyzéke. Kiad. az Országos Műemléki Felügyelőség. Bp. 1964. Építészügyi Dok. Irod. Házi soksz. 36 l. — 23 cm. — (Műemlékjegyzék 11.)
- Komárom József: Beszámoló a diósgyőri vár ény-i tornyában végzett ásatásról. — A Herman Ottó Múzeum Évk., 4. 1962–1963. Miskolc, 1964. 63–76. Képpel. (Angol nyelvű kivonattal.)
- Kopácsy József—Asbóth János: A budavári palota délkeleti sarkának biztosítása aláfalazással. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 8. sz. 15–19.
- Koroknay Gyula: A nagykállói megyeház olasz építészének munkássága. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 81–87.
- Kozák Károly: A lovasszatonai evangélikus templom feltárása és helyreállítása. — Magyar Műemlékvédelem. 1959–1960. Bp. 1964. 149–165. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Krámer Márta, Gerőné: A ráckevei görög-keleti templom. Bp. 1964. Országos Műemléki Felügyelőség, Múzs. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotaüzeme. 6 l., képes. — 20 cm. — (Helyreállított Műemlékeink, 5.)
- Magyar műemlékvédelem 1959–1960. Szerk. biz.: Dercsényi Dezső, Gólya József, Entz Géza. Bp. 1964. Akad. Kiadó. Akad. ny. 267 l., képes. — 29 cm. (Német nyelvű kivonatokkal.) — (Országos Műemléki Felügyelőség kiadványai 2.) — Ism.: Borsos László. Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 250–253. — Filep Antal. Ethnographia. 1964. 75. évf. 4. sz. 637–638. — o. o. Könyvtáros. 1964. 14. évf. 10. sz. 627 l.
- Malomszky József: Szepességi népies reneszánsz. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 253–254.
- Megvédik a Dömötör-torony freskóit. A városépítési és műemlékvédelmi albi-
- zottság ülése. — Délmagyarország. 1964. márc. 29.
- Mentsük meg pusztuló régészeti emlékeinket! H. n., é. n. Múzeumi Ismeretterj. Közp., FMNYV dunaújvárosi telepe. 27 l., képes. — 20 cm.
- Mihály Ida, F.: A Margit-híd. Bp. 1964. Képzőműv. Alap., Athenaeum ny. 31 l., képes. — 20 cm. — (Német nyelvű kivonattal.) — (Műemlékeink.)
- Molnár József, A.: Adatok a berhidai-peremartoni műemlék-templom helyreállításához. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 125–126.
- Molnár József: Hámza bég dzsámija Érden. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 3. sz. 142–147. Képpel.
- Műemléki albizottságok III. országos értekezlete. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 1. sz. 51–57.
- Műemlékjegyzék. 1, 2, 3, 4, 7, 9, 10, 11. f. Kiad. az Országos Műemléki Felügyelőség. Bp. 1964. Építészügyi Dok. Irod., Házi soksz. — 23 cm. (Az egyes füzeteket ld. az illetékes megyék neve alatt!)
- Nagyfal Judit, Kissné: Pácín, várkastély. Bp. 1964. Országos Műemléki Felügyelőség, Múzs. Ismeretterj. Közp. 10 l., képes. — 20 cm. — (Helyreállított Műemlékeink, 9.)
- Nagyfal Judit, Kissné: A pácini reneszánsz kastély helyreállítása. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 227–232. Képpel.
- Pámer Nóra: Az Országos Műemléki Felügyelőség ásatásai 1959–1960-ban. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 246–247.
- Pámer Nóra—Ferenczy Károly: A tihany-újlaki templomromról. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 77–80. Képpel.
- Pataki János Vidor: A hazai műemlékvédelem történetéből. Az egri vár (I. közméheny). — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 3. sz. 137–141. Képpel.
- Pataki János Vidor: A magyarországi műemlékvédelem történetéből. Az egri vár feltárása. II. rész. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 222–226. Képpel.
- Péczei Piroksa: A keszthelyi Festetics-kastély. Bp. 1964. Képzőműv. Alap., Athenaeum ny. 47 l., képes. — 20 cm. (Német nyelvű kivonattal.) — (Műemlékeink.)
- Perehazy Károly: Móri prészázak. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 3. sz. 159–161. Képpel.
- Perehazy Károly: Romantikus épületek restaurálása a pesti belvárosban. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 92–99. Képpel.
- Prokopp Gyula: Kehr Vilmos 1841. évi rajza és tudósítása a zalavári várról. — Művtört. Ért. 1964. 13. évf. 3. sz. 230–232. Képpel.
- Ribáry Zoltán—Jóó Tibor: A tokaji páloskolostor nyomában... — A miskolci Herman Ottó Múzeum Közl. 6. 1964. 49–52. Képpel.
- Sallay Marianne: Fehérvárcsurgó, rk. templom. Bp. 1964. Országos Műemléki Felügyelőség, Múzs. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotaüzeme. 10 l., képes. — 20 cm. — (Helyreállított Műemlékeink, 10.)
- Sallay Marianne—Sedlmayr János: A soproni középkori zsinagóga. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 191–205. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Sándor Mária, G.—Erdei Ferenc: Várgesztes vár. Bp. 1964. Múzs. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotaüzeme. 8 l., képes. — 20 cm.
- Sándor Mária, G.: Régészeti kutatások Mátyásvárosban. (1960.) — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 117–128. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Sándy Péterné: A községi Szt. Jakab templom... — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 250. Képpel.
- Sedlmayr János—Sallay Marianne: Sopron, Fábrius ház. Bp. 1964. Országos Műemléki Felügyelőség, Múzeumi Ismeretterj. Közp. Múzeumok Rotaüzeme. 7 l., képes. — 20 cm. — (Helyreállított Műemlékeink, 1.)
- Sedlmayr János—Sallay Marianne: Sopron, Szent György templom. Bp. 1964. Országos Műemléki Felügyelőség, Múzs. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotaüzeme. 7 l., képes. — 20 cm. — (Helyreállított Műemlékeink, 2.)
- Szabó János: A községi vár helyreállítása. — Vasi Szle. 1964. 18. évf. 3. sz. 445–448.

Szakál Ernő: Adatok a „Pék kereszt” új elhelyezésével kapcsolatban. — Soproni Szle. 1964. 18. évf. 3. sz. 254–259. Képekkel.

Szakál Ernő: Az Országos Műemléki Felügyelőség kőszobrászati munkái 1959–1960-ban. — Magyar Műemlékvédelem. 1959–1960. Bp. 1964. 247–248.

Szenesi Róza–Illés János: A páncsi kastély reneszánsz sgraffitóinak feltárása és restaurálása. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 233–241. Képekkel.

Szűj Rezső: Műemlékek sorsa Várpalotán. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 255–257. Képekkel.

Tombor Ilona, Rozványiné: Adatok az egervári vár építéstörténetéhez. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 3. sz. 156–158.

Tombor Ilona, Rozványiné: A neszmélyi templom. — Magyar Műemlékvédelem. 1959–1960. Bp. 1964. 183–190. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Tombor Ilona, Rozványiné: Pusztuló falusi műemlékeink (a száki templom). — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 1. sz. 24–27. Képekkel.

Tóth János: Népi műemlékek vizsgálata. — Magyar Műemlékvédelem. 1959–1960. Bp. 1964. 207–214. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Tóth Lajos: A tihanyi felsziget. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 127–128.

Ujlaki Endre: A Pásztortörök oltára restaurálása a kecskeméti piarista templomban. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 3. sz. 171–178. Képekkel.

Valter Ilona: Pusztuló középkori műemlékek Zala megyében. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 74–76. Képekkel.

Voit Pál: Beszámoló az Országos Műemléki Felügyelőség távlati kutatási tervéhez kapcsolódó levéltári munkáról. — Magyar Műemlékvédelem. 1959–1960. Bp. 1964. 254–261. Képekkel.

Voit Pál: Az egri extrinárius templom. — Magyar Műemlékvédelem. 1959–1960. Bp. 1964. 215–240. Képekkel. Német nyelvű kivonattal.

Voit Pál: Művészettörténetírás és műemlékvédelem. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 3. sz. 129–136. Képekkel.

Zolnay László: A budavári főtemplom helyreállítása. — Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 5–8. Képekkel.

KERTMŰVÉSZET

Csorna Antal: A nagytétényi Száraz-Rudnyanszky kastély kertje. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 100–104. Képekkel.

Steinhübel Gejza: Ambrózy-Migazzi István szecere a kertépítésben. Szombathely, 1964, Savaria Múzeum. 233–239 l., képes. — 245 cm. (Klány: Vasi Szemle. 1964. 18. évf. 2. sz.) — (Savaria Múzeum Közl. 31.)

Vörös László Zsigmond: A barócai kastély (18. sz.) parkja. — Művelődési Tájékoztató (Pécs). 1964. máj. 84–86.

Vörös László Zsigmond: A göröcsényi parkerdő. (19. sz-i angol kert). — Művelődési Tájékoztató (Pécs). 1964. szept. 95–97. 1 t.

Vörös László Zsigmond: A mozsgói park. (19. sz. v.) — Művelődési Tájékoztató (Pécs). 1964. jun. 107–108., 1 t.

SZOBRASZAT

Régi

Balogh Jolán: A soproni Szent György templom középkori szobrai. — Soproni Szle. 1964. 18. évf. 3. sz. 203–217. Képekkel.

Entz Géza: Un chantier du XI^e siècle à Zalavár. — XI. századi kőfaragó műhely Zalaváron. — A Szépművészeti Múzeum Közl. 1964. 24. sz. 17–46. Képekkel. — 109–124.

Entz, G.–Sakál, E.: La reconstitution du sarcophage du roi Étienne. — Acta Historiae Artium. 1964. 10. köt. 3–4. sz. 215–228. Képekkel. (Orosz nyelvű kivonattal.)

Kászonyi Andrásné: Andrea Bertinalli stukkátor és köre. — Az Iparműv. Múzeum. Évk. 1964. 7. köt. 55–72. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Lengyel Géza: A szent mesterségek kezdete.

Ferenczy István sorsa. (Életrajzi regény.) Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum ny. 191 l., 14 t. — 20 cm.

Radocsay Dénes: „A középkori Magyarország faszobrai” című doktori értekezésének vitája 1964. III. 27-én a Magyar Tudományos Akadémián. — Vayer Lajos, Berkovits Ilona, Székely György opponensi véleménye. — Radocsay Dénes válasza az opponensi véleményekre. — Művészettört. Ért. 1964. 13. évf. 4. sz. 295–317. Képekkel.

Soós Gyula: Adatok klasszicista szobrászatunk történetéhez. (Huber József 1777–1832?) — Műv. Tört. Ért. 1964. 13. évf. 1. sz. 20–27. Képekkel.

Új

Artner Tivadar: Somogyi József Martinásza. — Élet és Tud. 1964. jan. 3. Képekkel.

***Barna Tibor:** A holnapi város szobrai. (Salgótarján). Tar István, Kalló Viktor, Andrassy Kurta János, Vigh Tamás. — Nógrádi Népiújság. 1964. máj. 1. Képekkel.

***Dersi Tamás:** Kő-ököl a Dunaparton. (Goldman György „Bagi Ilona” síremlékéről). — Esti Hírlap. 1964. ápr. 25. Képekkel.

Devényi Iván: Látogatás Borsos Miklósnál. — Vigilia. 1964. 29. évf. 2. sz. 110–121.

Ecsery Elemér: Simon Ferenc. — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 29–31. Képekkel.

***Elek Tibor:** Teljesült a régi vágy. (Gömbös László szobrászművészéről). — Vas népe. 1964. ápr. 17.

„Felavatták a mauzoleumi magyar emlékművet.” — Esti Hírlap. 1964. máj. 11.

***Gerencsér Miklós:** Magyar szobrászművész (Mészáros László) ismeretlen kirgizai portréi. — Népszabadság. 1964. jan. 4. Képekkel.

***Hamar Imre:** Kőbe zárt mosoly. (Borsos Miklós szobrászművészéről). — Kisalföld. 1964. okt. 11.

***Hamar Imre:** Művei őrzik a múltot. — Pátfay Pál műtermében. — Kisalföld. 1964. ápr. 26. Képekkel.

***Hubay Miklós:** Dialogus a mexikói bika- viadalokról. — Ferenczy Béni. — Népszabadság. 1964. ápr. 19. Képekkel.

Illyés Gyula: Levél Medgyessy Ferencről. (László Gyula könyvéhez). — Alföld. 1964. 15. évf. 5. sz. 395–406.

***Illyés Gyula:** Szobraim, s egyben az absztrakt művészet teljes. — népszerű — föl fogása. — Tükör. 1964. aug. 4. Képekkel.

***Kékesdi Gyula:** Szobor—a szíri gyárudvaron. (Borics Pál szobrászművészéről). — Tükör. 1964. aug. 18. Képekkel.

Koczogh Ákos: Kocsis András. (Dokumentum és vázlat egy művész arcképehez). — Rákospalotai Múzeum Évk. 1. 1964. 107–130. Képekkel.

Kontha Sándor: Mészáros László. (1905–1945.) Kandidátusi értekezés tézisei. Bp. 1964. Akad. ny. 11 l. — 20 cm.

Kovács Gyula: Egy lány szobor meg egy önportré (Kalló Viktor szobrászművész). — Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 38–39. Képekkel.

Kovács Gyula: Rend, mérték. Tar István művészete. — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 19–22. Képekkel.

Lengyel Géza: Kisfaludi Stróbl Zsigmond. — Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 3–5. Képekkel.

***Megjegyzés** — egy szoborról. (Bencsik István: Anya gyermekével, Kecskemét). — Petőfi Népe. 1964. nov. 5. Képekkel.

MESZ emlékérem. (Madarassy Walter szobrász.). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 60. Képekkel.

***Mészáros Ferenc:** „Egy kicsit elhanyagolt a megyém”. Látogatás a 80 éves Kisfaludy Stróbl Zsigmondnál. — Zalai Hírlap. 1964. ápr. 19. Képekkel.

Murányi–Kovács Endre: Bokros Birman Dezső. — Élet és Tudomány. 1964. máj. 1. 826–831. Képekkel.

Pénzes Éva, N.: Marta István. — Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 33–35. Képekkel.

Róna Ferike—Róna Erzsébet: Adatok Róna József szobrászművész Savoyai Jenő lovasszobrával kapcsolatban... Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 45.

Rozgonyi Iván: Beszélgetés Megyeri Barnával. — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 31–34. Képekkel.

Soós Gyula: Ferenczy Béni újabb emléké-

mei. — Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 30–32. Képekkel.

Szelesi Zoltán: Csáky József pályakezdése. — Önéletrajzi részlet. I, II, III. Tiszatáj. 1964. 18. évf. 4. sz. 4. Képekkel. Uo. 5. sz. 4. Képekkel. Uo. 6. sz. 4. Képekkel.

Szelesi Zoltán: Levél Csáky Józsefnek Párizsba. — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 35–36. Képekkel.

***T. E.:** Egy nappal a nagykanizsai 1910-es emlékmű felavatása előtt. Beszélgetés Kerényi Jenő Kossuth-díjas szobrászművésszel és Azbej Sándor építésszel. — Zalai Hírlap. 1964. nov. 6.

***T. L.:** A Lenin-szobor alkotójánál. Beszélgetés Pátfay Pál szobrászművésszel. — Népszabadság. 1964. okt. 11. Képekkel.

***Takács Imre:** Életvágy. (Laborcz Ferenc szobráról). — Fejér megyei Hírlap. 1964. febr. 16. Képekkel.

***Új szobrok és emlékművek Budapesten.** — Magyar Nemzet. 1964. jan. 14.

***Varga Mihály:** „Az elmúlt régít és az érkező újat szeretném kimondani”. (Szabó Iván szobrászművészéről). — Petőfi Népe. 1964. okt. 10.

Vértés György: Moszkvai szobrom nyomában... (Mészáros Lászlóról). — Kortárs. 1964. 8. évf. 4. sz. 601–606.

Ybl-emlékérem — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 60. Képekkel.

Zákonyi Ferenc: Tapolca szobrot állít Batsányiné Baumberg Gabriellának. — Magyar Nemzet. 1964. febr. 27.

FESTÉSZET

Régi

Berkovits Ilona: Illuminated manuscripts from the library of Matthias Corvinus. I. d.: „Nyomdatörténet, könyvművészet” c. rovatban.

Bökönyi Sándor: M. S. mester állatábrázolásai. — Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 45–46. Képekkel.

Képes Krónika: I. d.: „Könyvművészet” c. rovatban.

Levárdy Ferenc: A Biblioteca Vaticana... magyar Anjou Legendariuma. I. d.: „Nyomdatörténet, könyvművészet” c. rovatban.

***Molnár Imre:** A szigetvári török templom Dorfmeister freskója. — Művelődési Tájékoztató (Pécs). 1964. jun. 90–92. 1 t.

Radocsay Dénes: Les primitifs de Hongrie. (Gótikus festmények Magyarországon). Trad.: Imre Kelemen. Bp. 1964. Corvina, Impr. Kossuth. 67 l., 40 t. — 33 cm. — Bibliogr. a képleírások végén.

Radocsay Dénes: Gotische Wappenbilder auf ungarischen Adelsbriefen II. — Acta Historiae Artium. 1964. 10. köt. 1–2. sz. 57–68. Képekkel.

Végh János: Ismeretlen Szent Katalin sorozat a Szepességből. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 79–88. Képekkel.

Zibolen Agnes, Vayer Lajosné: Madách Imre. — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 10–11. Képekkel.

Új

Amos Imre: From the Diary of — The New Hung. Quarterly. 1964. 5. évf. 16. sz. 147–158. Képekkel.

Amos Imre: Napló. (1943–1944.) Bev. tanulmányt írta: Németh Lajos. — Magvető (Almanach). I. 1964. Bp. 256–282. Képekkel.

***Artner Tivadar:** Egy kitűnő fiatal festőről (Vrábel Sándorról). — Magyar Ifjúság. 1964. febr. 1. Képekkel.

***B. B.:** Beszélgetés Kelle Sándor festőművésszel. — Dunántúli Napló. 1964. okt. 8.

Bajor Andor: Köszöntöm a festőt. Nagy. Imréről. — Kortárs. 1964. 8. évf. 6. sz. 1000–1001.

***Bajor Nagy Ernő:** Képes vallomások Hódmezővásárhelyről. (Szalay Ferenc festőművészéről). Szabad Föld. 1964. ápr. 26. Képekkel.

Bálint Endre: Vajda Lajos. — Valóság. 1964. 7. évf. 6. sz. 40–50. Képekkel.

***Barabás László:** Markáns festőegység (Joánovits Istvánról). — Kisalföld. 1964. júl. 5. Képekkel.

***Bárdosi Németh János:** Ceruzasorok Egy Józsefről. — Dunántúli Napló. 1964.

- júl. 5. — Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 7. sz. 664—666.
- Beck Zoltán:** Nyári termés. (Süle István festőművészről.) — Békésmegyei Népújság. 1964. aug. 30. Képpel.
- Bedő Rudolf:** Benedek Péter. — Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 18—19. Képpel.
- Berkovits Ilona:** Zichy Mihály élete és munkássága (1827—1906). Bp. 1964. Akad. ny. 381 l., 73 t. — 29 cm. (Ua. német nyelven is.) — Ism.: (Dévényi Iván). Vigilia. 1964. 29. évf. 9. sz. 568—569. — r. — Könyvtáros. 1964. 14. évf. 8. sz. 500.
- Bernáth Aurél:** So lebten wir in Pannonien. (Igy éltünk Pannoniában.) (Erinnerungen.) (Übers.: Heinrich Wiesling) Berlin-Bp. 1964. Union — Corvina, Druck. Athenaeum Bp. 431 l. — 21 cm. (A szerző Kor és pálya¹ c. művének 1. része.)
- * **Bertha Bulcsu:** Egy műtérmet, ahol mindig nappal van. (Riport Simon Béla festőművészről.) — Dunántúli Napló. 1964. máj. 31. Képpel.
- * **Bertha Bulcsu:** Felszabadultan festeni... (Soltra Elemér festőművészről.) — Dunántúli Napló. 1964. jan. 5. Képpel.
- * **Bertha Bulcsu:** Martyn Ferenc Rippl-Rónai díjat kapott. — Dunántúli Napló. 1964. okt. 14. Képpel.
- Brestyánszky Ilona, P.: Szőnyi István.** — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 3. sz. (A címlap belső oldalán.)
- * **Buzási János:** Signora Carocci (Vedres Márk szobrászművész Éva nevű festőművész leányáról.) — Népszabadság. 1964. jún. 7.
- Cifka Péterné:** Adatok Munkácsy Mihály munkásságához. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 4. sz. 284—286. Képpel.
- * **Csikvári János:** Somogyból indult el... Bernáth Aurél Kossuth-díjas. — Somogy megyei Néplap. 1964. jún. 7.
- Csatkai Endre:** Mende Gusztáv (1899—1963). — Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 48.
- * **Cserhalmi Imre:** Mari néni, az egykori, múzsa (Tornyai János élettársa). — Népszabadság. 1964. dec. 6.
- * **Cserházi József:** Műtérmet Csoopakon. (Gulyás Jenő festőművészről.) — Napló. 1964. aug. 1. Képpel.
- * **Csizmadia Géza:** Egy festő (Bojtor Károly) elindul... — Nőgrád. 1964. szept. 6. Képpel.
- Dalos György:** „Emigráns”-arcok: Uitz Béla. — Tiszatáj. 1964. 18. évf. 8. sz. 11. Képpel.
- Dávid Katalin:** Zilahy György műtérmetben. — Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 28. Képpel.
- Dénes Zsófia:** Réth Alfréd nyolcvan éves. — Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 29—30. Képpel.
- Dénes Zsófia:** Szőnyi Istvánnál Zebegényben. Emlékezés egy nyári délutánra. — Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 16—17. Képpel.
- Dési Huber István:** Dési Huber István. Budapest 1964. Képzőműv. Alap. Kossuth ny. 245. l., 4 t. — 24 cm. — Ism. Mezei Ottó. Valóság. 1964. 7. évf. 12. sz. 100—101. — Pogány Ö. Gábor. A Könyv. 1964. 4. évf. 11. sz. 384—385. Képpel. („Emlékezés Dési Huber Istvánra”).
- Dévényi Iván:** Benedek Péter festőművész (75 éves). — Vigilia. 1964. 29. évf. 8. sz. 501.
- Dévényi Iván:** Farkas István. († 1944). — Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 12. sz. 1167—1168.
- Dévényi Iván:** Látogatás Bálint Endrénél. — Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 5. sz. 449—451. Képpel.
- Dévényi Iván:** Pör Bertalanról. („Képzőművészeti események”). — Vigilia. 1964. 29. évf. 11. sz. 692.
- Dévényi Iván:** Szőnyi István születésének 70. évfordulójára. — Vigilia. 1964. 29. évf. 3. sz. 185—186.
- Dienes Klára, Baskainé:** Emlékezés Dienes János festőművészre. (1884—1962). — Alföld. 1964. 15. évf. 3. sz. 272—274. Képpel.
- * **Dutka Mária:** Derkovits. (Interjú Derkovits ösztöndíjas festővel, grafikusokkal.) — Magyar Nemzet. 1964. ápr. 12.
- Erdős László:** Valami készül. Harc a szocialista realizmusért. Bp. 1964. Magvető, Kossuth ny. 111 l., 38 t. — 25 cm.
- Erdős László:** Előszó a „Szocialista Képzőművészek Csoportja” történetéhez. — Kortárs. 1964. 8. évf. 5. sz. 825—827.
- Erki Edit:** Interview with Lajos Kassák. — The New Hung. Quarterly. 1964. 5. évf. 16. sz. 192—196.
- * **F. A.: Munkácsy ellopott és megkerült önarcképe újra látható a Nemzeti Galériában.** — Magyar Nemzet. 1964. nov. 1.
- Fehér Zsuzsa, D.: Fenyő A. Endre.** — Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 30—32. Képpel.
- Fehér Zsuzsa, D.: Vecsési Sándorról.** — Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 25—27. Képpel.
- Felvinczi Takács Zoltán:** Egy kivételes Hollós-festmény. — Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 12—14. Képpel.
- Feszty Mária:** Édesapámról, Feszty Árpádról... Vigilia. 1964. 29. évf. 9. sz. 559—562.
- * **Fonay Tibor:** Akik összetartoznak. Dési Huber István és Egy József barát-ságáról. — Napló (Veszprém). 1964. nov. 11.
- Fóthy János:** Egy festő arcképe (Biai Föglein István). — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 28—29. Képpel.
- Frank János:** Budapesti beszélgetés Orbán Dezsővel. — Élet és Irod. 1964. máj. 30. Képpel.
- * **Galla Kovács Ágnes:** A peregrinus hazalátogat. (Hofbauer Imre magyar származású, Londonban élő festőművészről.) — Ország Világ. 1964. dec. 2. Képpel.
- Galyasi Miklós:** Adatok és reflexiók Tornyai János „Juss” című festményének eszmeköréhez. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 1. sz. 31—35. Képpel.
- Galyasi Miklós:** Tornyai János: „Juss”. (Hogyan készül a mű?) — Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 15—17. Képpel.
- Genthon István:** Bernáth Aurél. Bp. 1964. Képzőműv. Alap. Kossuth ny. 271. 27 t. — 16 cm. (A művészet kiskönyvtára 58.)
- Genthon István:** Ferenczy Károly. Doktori értekezés tézisei. Bp. 1964. Akad. ny. 3 l. — 20 cm.
- Genthon István:** Jenő Barcsay's art. — The New Hung. Quarterly. 1964. 5. évf. 15. sz. 73—83. Képpel.
- Geszti László:** Az 1962. év monumentális falképei. Sarkantyú Simon: Madách Színház, Rákosi Zoltán: Újpesti Munkásterem, Vecsési Sándor: Orosháza, házasságkötőterem, Szurcsik János: Baja, Tanítóképző Intézet, Vati József: Miskolc, Városi Partbiztoság nagyterme, Kurucz D. István, Salgótarján, Rendár Klub, Németh József: Hódmezővásárhely, Kultúrotthon, Baska József: Zalaegerszeg, Szakszervezeti Székház. — Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 20—24. Képpel.
- Háits Géza:** Barcsay Jenő műtérmetben. — Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 2. sz. 159—163. Képpel.
- Háits Géza:** Czöbel Béla szentendrei műtérmetben. — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 26—27. Képpel.
- Háits Géza:** Szőnyi István. — Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 5. sz. 446—448.
- Halász László—Harsányi István:** Csontváry és Rousseau alakjának és művészetének pszichológiai összehasonlítása. — Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 8—12. Képpel.
- * **Hamar Imre:** Művészi alkotás csak szívből jöhet. (Tóvári) Tóth István festőművészről. — Kisalföld. 1964. jan. 26. Képpel.
- Hárs Éva, Sarkadiné:** Pleidell János műtérmetben. — Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 35—36. Képpel.
- Hárs Éva, Sarkadiné:** Simon Béla. — Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 8. sz. 759—762. Képpel.
- * **Hárs György:** Emlékművek az egyszerűségnek. — Vecsési Sándor művészetéről. — Szabad Föld. 1964. márc. 1. Képpel.
- * **Hárs György:** Festő-portré. (Áldozó József-ről.) — Szabad Föld. 1964. febr. 2. Képpel.
- Haulisch Lenke:** Székely. Bp. 1964. Képzőműv. Alap. Kossuth ny. 35 l., 26 t. — 16 cm. — (A művészet kiskönyvtára 59.)
- Haulisch Lenke:** Látogatás Uitz Bélánál. — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 18—21. Képpel.
- * **Havas Ervin:** Csizmadia Zoltán festőművész. — Napló. 1964. szept. 6. Képpel.
- Heckenast János:** Derkovits Gyula: Dorong vívók. — Vasi Szle. 1964. 18. évf. 3. sz. 443.
- * **Heüller László:** Mednyánszky Lászlóra emlékezik Hénel Gusztáv pápai festőművész. — Napló (Veszprém). 1964. jan. 4. Képpel.
- Horváth Béla:** Adatok Orbán Dezső életéhez és művészetéhez. A művész születésének 80. évfordulójára. — Arrabona. 6. 1964. 335—345. Képpel. (Francia nyelvű kivonattal.)
- Horváth Béla:** Róna József arcképe Kernstok Károlytól. — Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 13—15. Képpel.
- Horváth Teréz:** Patay László műtérmetben. — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 34—35. Képpel.
- * **Józsa János** nyerte el a Munkácsy emlékermetet. — Hajdúbírhalmegyei Népújság. 1964. ápr. 7.
- Juhász Margit, Méreiné:** Miről festette Benczur Gyula Mikszáth nagy- és kisportréját? — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 1. sz. 28—30. Képpel.
- Katona Imre:** Munkácsy Sztrájk-jának la malou-i vázlata. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 4. sz. 279—283. Képpel.
- Kávassy Sándor:** Rippl-Rónai József feljegyzései egy hajóján. — Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 11. sz. 1055—1057.
- Kocsis Szabolcs:** Az aranykorszak Csontváry művészetében. — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 17—18. Képpel.
- Kontha Sándor:** Paál, Mészöly, Szinyei. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum ny. 30 l., 18 mell. — 24 cm. — (Az én múzeumom, 7.)
- Kovács Gyula:** Szolgáló művészet. (Ridovits László: Amerikai úti Párház szekkéjáról.) — Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 39—40. Képpel.
- Körner Éva:** Painter on the Defensive. Lajos Vajda. — The New Hung. Quarterly. 1964. 5. évf. 16. sz. 131—136. Képpel.
- Körner Éva:** Vajda Lajos művészte. — Valóság. 1964. 7. évf. 9. sz. 44—54. Képpel.
- * **Kristof Attila:** Arckép, délutáni fényben. Harminc év után újra kiállított az „öste-hetség” Benedek Péter. — Magyar Nemzet. 1964. dec. 24. Képpel.
- * **Kristof Attila:** Beszélgetés a Velencei Biennáléra induló Barcsay Jenővel. — Magyar Nemzet. 1964. máj. 24. Képpel.
- * **Kristof Attila:** Hincz Gyula műtérmetben. — Magyar Nemzet. 1964. jan. 12. Képpel.
- * **Kristof Attila:** Miskolci festők vallomása. — Magyar Nemzet. 1964. okt. 6. Képpel.
- * **Láncz Sándor:** Hetven éve született Aba-Novák Vilmos. — Szolnok megyei Néplap. 1964. márc. 15.
- * **Láncz Sándor:** Koszta József születésének 100. évfordulója. — Dunántúli Napló. 1964. máj.
- * **Láncz Sándor:** Követésre méltó művészi igényesség. — Hetven éve született Aba-Novák Vilmos. — Dunántúli Napló. 1964. márc. 22.
- Láncz Sándor:** Kutassy Imre Ferencről. — Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 23—24. Képpel.
- * **Láncz Sándor:** A magyar Alföld ihletett művésze, Koszta József születésének 100. évfordulójára. — Tolnamegyei Népújság. 1964. máj. 1.
- * **Láncz Sándor:** A magyar izü piktúra mestere. Munkácsy Mihály születésének 120-ik évfordulójára. — Pestmegyei Hírlap. 1964. febr. 20.
- László Gyula Ferenc:** Emlékezés Nagy Balogh Jánosra. 1874—1919. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 2. sz.
- Lengyel Géza:** A nyolcvan éves Herman Lipótnál. — Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 21—22. Képpel.
- Lyka Károly:** Munkácsy. 1844—1900. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth ny. 27. l., 27 t. — 17 cm. — (A művészet kiskönyvtára 49.)
- Maghy Zoltán:** Káplár Miklós indulása. (Részlet az „Emlékezés Káplár Miklósról” c. írásból.) — Alföld. 1964. 15. évf. 8. sz. 748—750. Képpel.
- Maksay László:** Csontváry festészetének lélektani indítékai. — Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 7—10. Képpel.
- Maksay László:** A Csontváry-probléma. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 1. sz. 12—15. Képpel.
- Mándy Stefánia:** Vajda Lajos. 1908—1941. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth ny. 32 l., 48 kép. — 17 cm. — A művészet kiskönyvtára 55.) — Ism.: (Dévényi Iván). Vigilia. 1964. 29. évf. 11. sz. 692—693.
- * **Murányi—Kovács Endre:** Emlékezés Derkovits Gyulára. — Népszabadság. 1964. ápr. 12.

- ***Murányi-Kovács Endre:** Koszta József emlékezete. — Népszabadság, 1964. ápr. 26. Képpel.
- Nagy Ildikó:** Hollósy, Ferenczy, Thorma. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum ny. 30 l., 18 mell. — 24 cm. — (Az én múzeumom 5.)
- Németh Lajos:** Csontváry Kosztka Tivadar. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth ny. 197 l., 24 t. — 34 cm. (Ua. francia és angol nyelven is.) — Ism.: (H. L.) Népszava, 1964. dec. 20. Képpel.
- Németh Lajos:** Barcsay Jenő. — Kortárs, 1964. 8. évf. 3. sz. 497–499. Képpel.
- Németh Lajos:** Kondor Béla művészetéről. — Művészet, 1964. 5. évf. 4. sz. 24–27. Képpel.
- Németh Lajos:** A Szocialista Képzőművészek Csoportjáról. — Kortárs, 1964. 8. évf. 5. sz. 827–829.
- Németh Lajos:** Tivadar Csontváry. — The New Hung. Quarterly, 1964. 5. évf. 14. sz. 86–96.
- Németh Lajos:** La vie et l'art de Tivadar Csontváry. — Acta Historiae Artium, 1964. 10. köt. 1–2. sz. 125–169. Képpel.
- ***Oelmacher Anna:** Húsz éve halt meg Dési Huber István. — Magyar Nemzet, 1964. febr. 23. Képpel.
- Pap Gábor:** Paulovics László. — Művészet, 1964. 5. évf. 11. sz. 33–35. Képpel.
- ***Pap Rezső:** Sikereken gazdag élett. Egy óra a 80 éves Bornemisza Gézával. — Pestmegyei Hírlap, 1964. febr. 4. Képpel.
- Passuth Krisztina:** Bálint Endre művésze. — Kortárs, 1964. 8. évf. 4. sz. 660. l.
- Passuth Krisztina:** A Nyolcak, az első magyar konstruktív törekvésű csoport. Festészetük műfaj szerinti elemzése. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 110–124. Képpel.
- Pataky Dénes:** Szinyei Merse Pál. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth ny. 23 l., 12 t. — 33 cm. — (Ua. angol nyelven is.)
- Pataky Dénes:** Barcsay Jenő. — Művészet, 1964. 3. évf. 7. sz. 31–33. Képpel.
- Pataky Dénes:** Farkas István. — Művészet, 1964. 5. évf. 5. sz. 14–15. Képpel.
- Pernecky Géza:** Gondolatok a humanizmusról Berény Róbert képei előtt. (Elhangzott a Berény-kiallítás alkalmából rendezett Nyolcak emlékülésén a Nemzeti Galériában.) — Új Írás, 1964. 4. évf. 8. sz. 1006–1009.
- Pernecky Géza:** Kondor Béla művészetéről. — Valóság, 1964. 7. évf. 5. sz. 88–90.
- Pernecky Géza:** Kondor Béla székesfehérvári kiállítása elé. — Jelenkor (Pécs), 1964. 7. évf. 5. sz. 453.
- Pernecky Géza:** A Szülőösvő. Egy Derkovits kép kompozíciója. — Kritika, 1964. 2. évf. 10. sz. 25–35. Képpel.
- Pernecky Géza:** A vásárhelyi művészet tíz esztendeje. — Új Írás, 1964. 4. évf. 11. sz. 1379–1383.
- Pogány Frigyes:** Viski Balázs László. — Művészet, 1964. 5. évf. 6. sz. 29–30. Képpel.
- Pogány Ö. Gábor:** Ék Sándor. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth ny. 36 l., 27 t. — 17 cm. — (A művészet kiskönyvtára 46.)
- Pogány Ö. Gábor:** Derkovits Gyula útja. — Új Írás, 1964. 4. évf. 11. sz. 1383–1386.
- Pogány Ö. Gábor:** Dési Huber István. — Művészet, 1964. 5. évf. 11. sz. 16–19. Képpel.
- Pogány Ö. Gábor:** Holló Lászlóról. — Művészet, 1964. 5. évf. 9. sz. 22–23. Képpel.
- Pogány Ö. Gábor:** Kun István művésze. — Művészet, 1964. 5. évf. 1. sz. 22–23. Képpel.
- ***Pongrácz Zsuzsa:** Műtermlátogatás a nyolcvan éves Herman Lipótnál. — Magyar Nemzet, 1964. ápr. 24.
- ***Prukker Pál:** Lirai vallomás — kritika helyett. Gondolatok Barcsay Jenő műtermében. — Pestmegyei Hírlap, 1964. ápr. 19. Képpel.
- Remsey Iván:** Emlékezés Gruber Bélára. — Művészet, 1964. 5. évf. 9. sz. 37–38. Képpel.
- S. L.: Pór Bertalanról kortársak szavai.** — Művészet, 1964. 5. évf. 11. sz. 22–23. Képpel.
- Sándor László:** Révész Imre ukrániai művész hagyatéka. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 3. sz. 233–241. Képpel.
- ***Sass Ervin:** „A Valóság esztétikumát keresem.” Az alkotóműhely titkairól vall Koszta Rozália festőművész. — Békésmegyei Népiújság, 1964. nov. 6. Képpel.
- ***Simonka György:** Hej, Holló László!... — Petőfi Népe, 1964. febr. 9.
- Solymár István:** A monológ (c. film) és Korniss Dezső. — Művészet, 1964. 5. évf. 8. sz. 31–33. Képpel.
- Solymár István:** Somos Miklós. — Művészet, 1964. 5. évf. 5. sz. 40–42. Képpel.
- Somogyi Árpád:** A ráckevei szerb templom ikonjai. — Művészet, 1964. 5. évf. 9. sz. 4–6. Képpel.
- ***Syposs Zoltán:** Látogatás Vidovszky Bélánál. — Békésmegyei Népiújság, 1964. okt. 25.
- ***Sz. E.: Műterme az egész országra.** (Luzsicza Lajos festőművészről.) — Népszava, 1964. febr. 23. Képpel.
- Szeles Zoltán:** Zichy és Szeged. — A Móra Ferenc Múzeum Évk. 1963. Szeged, 1963 (1964). 131–135.
- ***Szemes Piroška:** Udvardi Erzsébetnél. — Nők Lapja, 1964. márc. 7. Képpel.
- Szepesti Géza:** Adat Egy József életrajzához. — Művészet, 1964. 5. évf. 5. sz. 11. Képpel.
- Sziz Béla:** Balogh András. — Művészet, 1964. 5. évf. 4. sz. 20–21. Képpel.
- Sziz Rezső:** Félégyházi László. („Az Alföld Képcsarnoka.”) — Alföld, 1964. 15. évf. 5. sz. 472. Képpel.
- Sziz Rezső:** Józsa János. („Az Alföld Képcsarnoka.”) — Alföld, 1964. 15. évf. 7. sz. 659. Képpel.
- Sziz Rezső:** Moritz Sándorról. — Művészet, 1964. 5. évf. 9. sz. 33–35. Képpel.
- Sziz Rezső:** Somos Miklós. („Az Alföld Képcsarnoka.”) — Alföld, 1964. 15. évf. 6. sz. 571. Képpel.
- Sziz Rezső:** Szentiványi Lajos és a Balaton. — Jelenkor, 1964. 7. évf. 7. sz. 657–663. Képpel.
- Sziz Rezső:** Tilles Béla. („Az Alföld Képcsarnoka.”) — Alföld, 1964. 15. évf. 11. sz. 1042. Képpel.
- Sziz Rezső:** V. Bazsonyi Arany. („Az Alföld Képcsarnoka.”) — Alföld, 1964. 15. évf. 10. sz. 952. 1. Képpel.
- Takács Menyhért:** Szónyi István világszemlélete. — Új Írás, 1964. 4. évf. 8. sz. 1010–1012.
- Telepy Katalin:** Benczur. Nyíregyháza, 1963/1964. Alföldi ny. Debrecen. 72 l., 69 t. — 22 cm. (Német nyelvű kivonat.) — (A nyíregyházi Józsa András Múzeum kiadványai 3.)
- Timár László:** Dési Huber István és a szocialista korszerűség. — Jelenkor (Pécs), 1964. 7. évf. 11. sz. 1050–1055.
- ***Tóth József:** Virág és emlékezés (Kovács Mariára, Tornyai János élettársára). — Csongrádmegyei Hírlap, 1964. szept. 20.
- Ungváry Rudolf:** Jegyzetek Kondor Béla művészetéről. — Jelenkor (Pécs), 1964. 7. évf. 8. sz. 757–759.
- V. Zs.: Gyorsinterjú Bornemisza Lászlóval.** — Esti Hírlap, 1964. okt. 15.
- ***Varga Mihály:** Barangolás kecskeméti műtermekben. (Goór Imre, Prohászka József, Bozso József, Imre Gábor, Udvardy Gyula, Faluhelyi József festőművészeknél) — Petőfi Népe, 1964. jún. 28. Képpel.
- ***Wegroszta Sándor:** Nyilatkozik a művész, akinek alkotásait Gyulán várják. (Konecsni György). — Békésmegyei Népiújság, 1964. nov. 10.
- ***Weidinger Vilmos:** Az arckép. (Lantos Ferenc festőművészről). — Dunántúli Napló, 1964. aug. 30. Képpel.
- ***Zentai Pál:** „A kilencedik”. Bemutatjuk Csont Ferencet. — Vas Népe, 1964. júl. 15. Képpel.
- ***Zentai Pál:** Látogatás Mészáros József „műtermében”. — Vas Népe, 1964. nov. 1. Képpel.
- ***Zentai Pál:** Művész-rajztanár (Vörös Ferenc festőművészről). — Vas Népe, 1964. szept. 20. Képpel.
- Zolnay László:** Basilides Barna művésze. — Művészet, 1964. 5. évf. 5. sz. 34–35. Képpel.
- Zolnay László:** Frank Frigyes művésze. — Művészet, 1964. 5. évf. 1. sz. 18–22. Képpel.
- Zolnay Vilmos:** Derkovits Gyula. 1894–1934. — Könyvtáros, 1964. 14. évf. 4. sz. 225–227. Képpel.
- Zombori Miklós:** Ámos Imre (†1944). — Jelenkor (Pécs), 1964. 7. évf. 12. sz. 1166.
- tárak történetéhez. — Magyar Könyvszle, 1964. 80 évf. 3. sz. 247–252.
- Bedő Rudolf:** Rökk Károly 1915–1922 között készült moszkvai és szibériai vízfestményei és rajzai. — Művtört. Ért. 1964. 13. évf. 4. sz. 287–294. Képpel.
- ***Boda István:** Vágó János (a debreceni Alföldi Nyomda nyomdász) ólom-metszetei. — Hajdúbiharmegyei Népiújság, 1964. febr. 11.
- Csaplár Ferenc:** Radnóti költő és Buday György grafikus. — Tiszatáj, 1964. 18. évf. 11. sz. 9. Képpel.
- ***Flóridán László:** Színek és számok a plakátról. — Magyar Nemzet, 1964. máj. 1.
- ***G. B.: Művészetéről, műértéséről.** (Pálfalvi János grafikusművész nyilatkozata). — Dunaiújság, 1964. febr. 4.
- Galambos Ferenc:** A Kisgrafika Barátok Körének öt éve. 1959–1964. — Művészet, 1964. 5. évf. 9. sz. 24–25. Képpel.
- ***Gerencsér Miklós:** Viharvert rajzok 1919 történelmi napjairól. (Tallós Prohászka István rajzairól). — Népszabadság, 1964. aug. 28.
- Geszti László:** A Divina Comedia szövegképei magyar kiadásokban. Művészet, 1964. 5. évf. 11. sz. 24–27. Képpel.
- Hárs Éva, Sarkadiné:** Martyn Ferenc kiscsőr-rajzai a „Bovaryné”-hoz. — Jelenkor (Pécs), 1964. 7. évf. 1. sz. 70–72., 4. t.
- ***In Memoriam** Valentin le Campion. (Nemzetközi grafikai pályázat.) Nanov, 1962. — Ism.: Galambos Ferenc. — Magyar Könyvszle, 1964. 80. évf. 3. sz. 252–283.
- József Attila:** Am Rande der Stadt. (Verskötet. Vál. és ford. Gosztonyi Sándor. Illusztr. Imre Reiner.) St. Gallen — Stuttgart. — Ism.: Dévényi Iván: Vigília, 1964. 29. évf. 9. sz. 570.
- ***Kiosztották az „1963. év legjobb plakátja” díjakat.** — Népszabadság, 1964. ápr. 24.
- Kirimi Irén:** Varga Nándor Lajosról. Művészet, 1964. 5. évf. 6. sz. 38–39.
- Kovács Gyula:** A vonal Pásztor Gábor művészetében. — Művészet, 1964. 5. évf. 7. sz. 34–36. Képpel.
- Környei Attila:** Világháborús plakátok a soproni Liszt Ferenc Múzeumban. — Soproni Szle, 1964. 18. évf. 4. sz. 349–358. Képpel.
- Kuczka Péter:** A grafika és közönsége. — A Könyv, 1964. 4. évf. 10. sz. 354–355. Képpel.
- A Magyar Grafika és a Papírpapár Évk. 1963.** Összeáll.: Szántó Tibor, Vámos György, Vértés Jenő. Bp. 1964. Táncsics Kiadó, Athenaeum ny. 136 l., képes. — 14 cm.
- Márfly Albin:** Berény Róbert plakátművésze. — Művészet, 1964. 5. évf. 11. sz. 20–21. Képpel.
- Markovits György:** Betiltott művek borítólappjaiból. — Tiszatáj, 1964. 18. évf. 4. sz. 6. Képpel.
- Martyn Ferenc és Koczogh Ákos beszélgetése az illusztrációról.** — A Könyv, 1964. 4. évf. 5. sz. 168–170. Képpel.
- Szőcs Klára:** Hévízi Piroška. — Művészet, 1964. 5. évf. 4. sz. 22–23. Képpel.
- Szupka Magdolna, B.: A 75 éves Véghe Gusztáv.** — A Könyv, 1964. 4. évf. 12. sz. 436–437. Képpel.
- Szabó Julia:** Die Holzschnittfolge „1514” von Gyula Derkovits. — Acta Historiae Artium, 1964. 10. köt. 1–2. sz. 171–210. Képpel.
- Sziz Rezső:** Csóhány Kálmán. („Az Alföld Képcsarnoka.”) — Alföld, 1964. 15. évf. 3. sz. 275. Képpel. — Művészet, 1964. 5. évf. 1. sz. 24–27. Képpel.
- Sziz Rezső:** Gacs Gábor. („Az Alföld Képcsarnoka.”) — Alföld, 1964. 15. évf. 4. sz. 374. Képpel.
- Sziz Rezső:** A 60 éves Hincz Gyula. — Könyvtáros, 1964. 10. sz.
- Sziz Rezső:** Reich Károly. Bp. 1964. Főv. ny. 13. l., 9 t. — 24 cm.
- Sziz Rezső:** Szász Endre. („Az Alföld Képcsarnoka.”) — Alföld, 1964. 15. évf. 12. sz. 1132. Képpel.
- Sziz Rezső:** Véghe Gusztáv. — Művészet, 1964. 5. évf. 11. sz. 36–39. Képpel.
- Sziz Rezső:** Würtz Ádám. („Az Alföld Képcsarnoka.”) — Alföld, 1964. 15. évf. 9. sz. 846. Képpel.
- Szilágyi Béla:** Gróf József, a könyvművészet és kisgrafika kiváló mestere. — A Könyv, 1964. 4. évf. 9. sz. 310–311. Képpel.
- Szűr Szabó József** karikatúrái. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum ny. 8 l., 64 t. — 17 cm.
- ***Tóth Béla:** A fametszés poétája, Gy. Szabó

GRAFIKA

Arady Kálmán: Exlibris-adatok a XIX. századi olvasótársaságok és kölcsönkönyv-

Béla művészetéről. — Hajdúbiharmegyei Népújság. 1964. aug. 30. Képekkel.
Tóth Ervin: A jelenkori kisgrafikai törekvésekről. Réthy István gyűjteménye. — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 22–23. Képekkel.
Tüskés Tibor: Martyn Ferenc kisérőrajzai Mallarmé verseihez. — Dunántúli Napló. 1964. aug. 23. Képekkel.
Zibolen Agnes, Vayerné: Petrich András irodalmi vonatkozású rajzairól. — A Petőfi Irodalmi Múzeum Évk. 1964. 71–79. Képekkel.

IPARMŰVÉSZET — NÉPMŰVÉSZET

a) Általános cikkek

Bálint Sándor: A néprajzi kutatás Csongrád megyében. Eredmények és feladatok. Szeged. 1964. Csongrád M. Tanács V. B. Művelődésiügyi Oszt. — Móra Ferenc Műz., Szegedi Ny. V. 20 l. — 19 cm. — (Csongrád megyei múzeumi füzetek 2.)
Balogh Sára, Iványfyné: Rippl-Rónai József iparművészeti elvei és iparművészeti tevékenysége kiadatlant levelei nyomán. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 4. sz. 263–278. Képekkel.
Barabás Jenő: Békés megye néprajza a XVIII. században. Gyula. 1964. Békésm. ny. 67 l. — 20 cm. — (A Gyulai Erkel Ferenc Műz. kiadv. 58–59.)
Barabás Jenő: Megosztott település a Visztula mellett. (Györfy István emlékének halála 25. évfordulóján.) — Ethnographia. 1964. 75. évf. 2. sz. 218–232. Képekkel. (Orosz és német nyelvű kivonattal.)
Badnár János: Az ipari művészetéről. — Faipar. 1964. 14. évf. 2. sz. 36–38. Képekkel.
Bodrogi Tibor: Az I. Magyar Néprajzi Kongresszus. — Magyar Tudomány. 1964. 9. évf. 3. sz. 186–189.
Borsos Marietta: Mémlikások a Néprajzi Múzeum gyűjteményében. — Néprajzi Értesítő. 1963 (1964). 45. évf. 35–80. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
Csalog Zsolt: A kosárfonás ún. spirális technikája a magyar nyelvterületen. — Néprajzi Értesítő. 1963 (1964). 45. évf. 5–34. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
Domonkos Ottó: A győri szíjgyártó legények szokásai a XVII. században. — Arrabona. 6. 1964. 83–98. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
Földes Mihály: The folk art and customs of a people. Bp. 1964. Pannonia, Univ. Print. 134 l., 12 t. — 16 cm. — (New Hungary.)
Geszti László: Tervezőművész az iparban. — Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 26. Képekkel.
Horváth Vera: Az 1885. évi országos általános kiállítás iparművészeti jelentősége. — Az Iparműv. Műz. és a Hopp Ferenc Keletászai Műv. Műz. Évk. 1964. 7. köt. 35–43. (Német nyelvű kivonattal.)
Jakabffy Imre: Az iparművészet irodalma és néhány könyvtári kérdése. — Az Iparműv. Műz. és a Hopp Ferenc Keletászai Műv. Műz. Évk. 1964. 7. köt. 45–53. (Német nyelvű kivonattal.)
Lakásművészet 1964. A TIT József Attija Szabadegyetemen elhangzott előadások jegyzete. Bp. 1964. Iparműv. Tanács és TIT Budapesti Szervezete. 240 l., képes. — 20 cm.
Mándoki László: Szemelvények az i. baranyai néprajzi gyűjtőpályázat anyagából. — Művelődési Tájékoztató (Pécs). 1964. máj. 74–83. Képekkel.
Molnár László: Nép művészet a lakásban. Bp. 1964. Képzőműv. Alap., Kossuth ny. 19 l., 35 t. — 15 cm. (Orosz és német nyelvű kivonattal.)
Németh Lajos: Az „ipari művészetéről”. — Kortárs. 1964. 8. évf. 10. sz. 1669–1671.
Szabadfalvi József: A zempléni hegyvidék népi kultúrájának kutatásáról. — A Herman Ottó Múzeum Évk. 4. 1962–1963. Miskolc. 1964. 115–126. (Angol nyelvű kivonattal.)
Színpadképek Az ember tragédiája miskolci előadásából. — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 1. sz. 76–77. Képekkel.

Vajkai Aurél: Balatonmellék. Bp. 1964. Gondolat, Kossuth ny. 243 l., 16 t. — 19 cm. — (Néprajzi sorozat.)

b) Népi építészet

Dankó Imre: Házformák Hajdúnánáson. — Ethnographia. 1964. 75. évf. 1. sz. 58–94. (Orosz és német nyelvű kivonattal.)
Kós Károly: A Kiskiküllő menti magyar népi építkezés. (XVIII–XIX. századi adatok.) (Kolozsvár, 1954.) — Ethnographia. 1964. 75. évf. 2. sz. 282–291.
Mendele Ferenc: A pécselyi Öreghegy szőlőpincéi. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 167–182. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
Méri István: Árpád-kori népi építkezésünk feltárt emlékei Orosháza határában. Bp. 1964. M. Nemz. Műz., Műz. soksz. 82 l., 13 t. — 28 cm. (Orosz és német nyelvű kivonattal.) — (Régészeti füzetek. Ser. 2. 12/A.)

c) Ötvösség, fegyver-, vas- és bronzművesség

Régi.

Bóna, I.: Der Silberschatz von Darufalva. (Tafeln I, II.) — Acta Arch. 1964. 16. köt. 1–2. sz. 151–169. Képekkel.
Bökönyi Sándor: The drinking horns of the cathedral of Győr. — Folia Arch. 16. 1964. 157–162. Képekkel.
Dienes István: Honfoglaláskori tarsolyainkról. — Folia Arch. 16. 1964. 79–112. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)
Fehér Géza, ifj.: Hódoltságkori féművességi kérdések. (Az egri török ezüstkupa. Az egri váról származó török pecsétgyűrű.) — Az Egri Múzeum Évk. 1. 1963. 213–233. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)
Heckenast Gusztáv: Vasas és Sarlós. (Középkori vasbányászat Pécs környékén.) — Jelenkor. (Pécs). 1964. 7. évf. 9. sz. 889–890.
Kádár Zoltán: Quelques observations sur la recstitution de la couronne de l'empereur Constantin Monomaque. — Folia Arch. 16. 1964. 113–124. Képekkel.
Kiss Attila: A mohácsi késő-középkori vaseszközlelet. (Adatok a kárpátmedencei középkori cék szerkezetéhez.) — A Janus Pannonius Múzeum Évk. 1963. Pécs, 1964. 159–166. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
Koroknay Éva, Sz. — Szentlélek Tihomér: A szombathelyi reneszánsz kori kincslelet. Szombathely, 1964. Savaria Múzeum. 249–254 l., képes. — 24 cm. — (Klny.: Vasi Szemle. 1964. 18. évf. 2. sz.) — (Savaria Műz. Közl. 32.)
Kovács Éva: Kopfreliquiare des Mittelalters. Ausw. u. Nachw. — Leipzig — Bp. 1964. Insel — Corvina, Druck. Kossuth. Bp. 75 l. — 18 cm. — (Insel — Bücherei 840.)
Mihalik Sándor: Problems concerning the altar of Elizabeth, Queen of Hungary. — Acta Historiae Artium. 1964. 10. köt. 3–4. sz. 247–298. (Orosz nyelvű kivonattal.)
Nagybakay Péter: Magyarországi vas- és féművességi céhek. Bp. 1964. Révai ny. 9 l., 1 t. — 29 cm. (Klny.: Kohászati Lapok.) — (Kohászati Történeti Bizottság közl. 11.)
Németh Annamária, T.: A Nemzeti Múzeum első pecsétje. — Folia Arch. 16. 1964. 251–255. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)
Schedel Andor: A kohászat és féművesség ősi szakmája. — Öntöde. 1964. 15. évf. 7. sz. 158–161. Képekkel.
Szabó János Győző: A honfoglaláskori lemezes korongok viselése. — Az Egri Múzeum Évk. 1. 1963. 95–117. Képekkel. (Orosz nyelvű kivonattal.)
Tombor Tibor — Kubinyi Ferenc: Vasgyártás és vasöntés Magyarországon a legrégebb korból a XVI. sz. végéig. — Öntöde. 1964. 15. évf. 11. sz. 256–259.
Tóth Róza, Feuerné: V. István király sírja a margitszigeti Domonkos apáca kolostor templomában. — Budapest Régiségei. 1964. 21. köt. 115–131. Képekkel. (Német nyelvű összefoglalással.)
Zágonny Rudolf: A Péter harang. (A pécsi harangöntőipar a 18–19. században.) —

Művelődési Tájékoztató. 1964. nov. 74–77. 1. képpel.

Új

Becske Ödön: Öntőmintakészítés. 3. kiad. Bp. 1964. Műszaki Könyvkiadó. 252 l., 28. t., 359 ábra. — Ism.: Py. Öntöde. 1964. 15. évf. 8. sz. 189.
***Harcos Ottó:** Vasba kalapált álmok. (Bizse János pécsi kovácm.) — Dunántúli Napló. 1964. máj. 5.
Koczogh Ákos: Modern magyar féművesség. Budapest 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum ny. 34 l., 24 t. — 18 cm. (Angol nyelven is.)
Pál Endre: Gondolatok néhány modern ékszeréről. — Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 36. Képekkel.
Pál Endre: Látogatás Szabó Gyula ötvös-művész tárgyai között. — Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 22–23. Képekkel.
Pál Endre: Péri József tárgyairól. — Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 39. Képekkel.
Pál Endre: Tóthfalusi László ötvös-művész néhány falidiszkrét. — Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 37. Képekkel.

d) Érem, pénz

Ambrus Béla: Kerek lemezpapírpénzek. (1920). — Az Érem. 1964. 20. évf. 27–28. sz. 122–125. Képekkel.
Bánki Vajk Emil: A jövő numizmatikusai. — Az Érem. 1964. 20. évf. 29–30. sz. 145–146.
Bánki Vajk Emil: A Magyar Vöröskereszt díszjelei. — Az Érem. 1964. 20. évf. 27–28. sz. 102–106. Képekkel.
Bánki Vajk Emil: Rendjelek, kitüntetések a magyar történelemben. XIV. folyt. — Az Érem. 1964. 20. évf. 29–30. sz. 155–163. Képekkel.
Bánki Vajk Emil: Vöröskereszt díszjelek a volt Monarchiában. (Rendjelek, kitüntetések a magyar történelemben. XIII. folyt.) — Az Érem. 1964. 20. évf. 27–28. sz. 97–102. Képekkel.
Farkas József: Hogyan készültek a kelet-szibériai hadifogolytáborpénzek. — Az Érem. 1964. 20. évf. 29–30. sz. 180–184.
Gedai István: II. Endre néhány fritesacsi típusú pénze és kapcsolatok Buda pecsétjével. — Budapest Régiségei. 1964. 21. köt. 261–265. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
Huszár Lajos: A horti XII. századi rézpénzlelet. — Folia Arch. 16. 1964. 145–155. (Francia nyelvű kivonattal.)
Huszár Lajos: Négy éremlelet Baranya megyéből. — A Janus Pannonius Múzeum Évk. 1963. Pécs, 1964. 167–174. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
Huszár Lajos: A Paményi éremlelet. — A Herman Ottó Múzeum Évk. 4. 1962–1963. Miskolc. 1964. 127–130. Képekkel. (Angol nyelvű kivonattal.)
Kertész Miklós: Széchenyi Ferenc gyűjteményének katalógusa. — Az Érem. 1964. 20. évf. 29–30. sz. 172–174.
Koroknay Éva, Sz. — Szentlélek Tihomér: A szombathelyi reneszánsz kori kincslelet. Szombathely, 1964. Savaria Múzeum. 249–254 l., képes. — 24 cm. — (Klny.: Vasi Szemle. 1964. 18. évf. 2. sz.) — (Savaria Műz. Közl. 32.)
Kupa Mihály — Ambrus Béla: Magyarországi papírpénzek. 2 kötet. A Kossuth Korszak és a független Magyarország papírpénzei 1848–1866 és 1918–1964. Bp. 1964. Magyar Régészeti Művészettörténeti és Eremtani Társ. Eremtani Szakoszt., Múzeumok Rotázime. 52 l. — 20 cm. — (Magyar Éremhatározó.)
Kupa Mihály: Javaslat állandó nemzetközi gyűjtőnumizmatikai szervezet létrehozására. — Az Érem. 1964. 20. évf. 29–30. sz. 169–171.
Kupa Mihály: Nemzetközi numizmatikai kapcsolatok. — Az Érem. 1964. 20. évf. 27–28. sz. 143. — Uo. 29–30. sz. 189–190.
Nagy Lóránt: A Corpus Nummorum Sclavoniae (:CNS:) tervezete. Összeáll.: — Az Érem. 1964. 20. évf. 27–28. sz. 107–117. — Uo. 29–30. sz. 146–154.
Nagy Zsuzsa Csengeryné: Éremművészet és irodalom. (Magyar Éremművészet a XX. században. Kiállítás a pécsi Janus

Pannonius Múzeumban.) — Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 8. sz. 767–770. Képekkel.

Pohl Artur: Néhány adat Erzsébet királyné pénzveréséhez 1440–1442. — Az Érem. 1964. 20. évf. 29–30. sz. 164–167.

Schlattner Jenő: Az előlap és hátlap képeinek viszonylagos helyzete. — Az Érem. 1964. 20. évf. 29–30. sz. 167–168. Képekkel.

Schlattner Jenő: A kassai libertások kartusának fejlődése. — Az Érem. 1964. 20. évf. 29–30. sz. 174–175. Képekkel.

Szepessy Géza: Bányász zsetonok 1945–1963 esztendőből Dorogon. — Az Érem. 1964. 20. évf. 27–28. sz. 130–132.

Szigeti István: „Csanak”. — Az Érem. 1964. 20. évf. 29–30. sz. 184–185.

Szigeti István: Magyar királyok koronázási érmei (1508–1916). — Az Érem. 1964. 20. évf. 27–28. sz. 141–142.

Szigeti István: Magyarország felszabadítása a török uralom alól az „emlékermek tükrében” (1598–1791). — Az Érem. 1964. 20. évf. 27–28. sz. 139–140.

Szigeti István: Mesterjegyek a konvenciók pénzlab érmein. — Az Érem. 1964. 20. évf. 27–28. sz. 138–139.

Szigeti István: Siklaci István (1892–1941). Ifjú polgárok lapjának jutalomérmei. — Az Érem. 1964. 20. évf. 29–30. sz. 176–179. Képekkel.

Szigeti István: Telcs Ede szobrászművész érmei és plakettjei. — Az Érem. 1964. 20. évf. 27–28. sz. 126–130.

Varannai Gyula: Nagy gyűjtőink nyomában. — Az Érem. 1964. 20. évf. 171–172.

e) Textil, textílfestés, szőnyeg, visolet, himzés

Boross Marietta: Női népviseletek Rákospalotán (19–20). — Rákospalotai Múzeum Évk. 1964. 1. évf. 77–106. Képekkel.

Domonkos Ottó: Fejezetek a nyugat-magyarországi kétfestés történetéből. II. A kétfestés néprajzi vonatkozásai. — Ethnographia. 1964. 75. évf. 1. sz. 121–154. Képekkel. (Orosz és német nyelvű kivonattal.)

**Dosztányi Imre:* Színek, formák, kelmék. (Juris Iboljáról.) — Nők Lapja. 1964. ápr. 11. képpel.

Fél Edit: Bevezetés a magyar népi himzések ismeretébe. Bp. 1964. Népműv. Int., Házi soksz. 56. 1., képes., 1 mell. — 28 cm.

Fél Edit: Régi Múzeumi tárgyak megszólaltatása új gyűjteményekkel. (A Néprajzi Múzeum textíli gyűjteményéről, s a feldolgozása során felmerült módszertani problémákról.) — Néprajzi Ért. 1963. (1964.) 45. évf. 81–90. (Német nyelvű kivonattal.)

Galván Károly: Az Országos Hadtörténelmi Múzeum egyenruhagyűjteménye. (19–20. sz.) — Hadtört. Közl. 1964. 11. évf. 2. sz. 276–283.

Juhász Antal: A kisteleki képfestő műhely. — A Móra Ferenc Múzeum Évk. 1963. Szeged, 1963. (1964.) 101–120 Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Kós Károly: A kalotaszegi muszuj. Műveltség és hagyomány. A debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Intézetének Évk. 6. Bp. 1964. 153–180. Képekkel. (Német és orosz nyelvű kivonattal.)

Magyarlaci József: A bolyi képfestő ipar. (A bolyi honismereti szakkör munkájából.) — Művelődési Tájékoztató. (Pécs). 1964. szept. 91–94. Képekkel.

Mándoki László: Déldunántúli lábbeliabrázolások a XIX. század elejéről. — A Janus Pannonius Múzeum Évk. 1963. Pécs, 1964. 251–258. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Szirmai Póris Márta, Kocsisné: Tiszavidéki keresztiszes himzésminiat. 3. kiad. Bp. (1964.) Minerva, Terv ny. 104. 1., 1 t. — 24. cm.

f) Fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik

Besszlégtés Nádor Judit keramikussal. — Dunántúli Napló. 1964. okt.

**Galsai Pongrácz* Gorka Lívia otthonában. — Nők Lapja 1964. jan. 25. Képekkel.

István Erzsébet: Sárközi népi cserépedények. A sárközi cserépedények gyűjtésének és kutatásának áttekintése, az elnevezés helyes értelmezése, a bajai csoport meghatározása. — Néprajzi Értesítő. 1964. 46. évf. 91–137. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Katona Imre: Adalékok a nyugatmagyarországi anabaptisták történetéhez. (A győri jezsuiták harca ellenük 1761-ben.) — Arrabona 6. 1964. 99–107. (Német és francia nyelvű kivonattal.)

Katona Imre: A habán kerámia néhány kérdése. — Az Iparműv. Műz. és a Hopp Ferenc Keletázsiai Műv. Műz. Évk. 1964. 7. köt. 73–90. (Német nyelvű kivonattal.)

Kirimi Irén, Kisdeginé: Moldován István mozaikképe. — Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 36. Képpel.

Kiss Ákos: Mattioni Eszter új himes-kövei a Rókus kápolnában. — Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 32–33. Képpel.

Kovács Béla: A Dobó István Vármúzeum cseréppipái. — Az Egri Múzeum Évk. 1. 1963. 235–262. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Körmendi Géza: A tatari fazekasság története. Komárom, 1964. Komárom m. Tanács — Népműv. Tanácsadó, Komáromi ny. Tatabánya. 81 l. rt. — 20 cm.

Mihalik Sándor: Adalékok a régi magyar művészi kerámia gyártás történetéhez. — Folia Arch. 16. 1964. 225–239. (Német nyelvű kivonattal.)

Molnár László: Az apátfalvi keménycserépgyár és az 1846-os iparműkiállítás. — Az Egri Muz. Évk. 2. 1964. 273–285. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Művészi magyar patikaedények. Bp. 1964. Iparművészeti Múzeum, Műz. soksz. 36 l., 12 t. — 20 cm. (Német nyelvű kivonattal.)

Nékám Lajosné: Művészi magyar patikaedények. Bp. 1964. Műz. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotázime. 36 l., képes. — 20 cm.

Márk László: Egy híres fazekas. (Kupi János pécsvárdai fazekasmester.) — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 5. sz. 29. Képpel.

Mihályfi Ernő: Gábor István. — Élet és Tudomány. 1964. nov. 6. 2115–2120. Képekkel.

A Párizsi nemzetközi mozaikkonferenciáról. — Ism.: Kiss Ákos. Arch. Ért. 1964. 91. évf. 2. sz. 242.

Takács Béla: A regéci üveghuta termékei. — Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 26–27. Képekkel.

g) Bútor, fafaragás

Bodgál Ferenc: Ároktői tükrös 1844-ből. — A miskolci Herman Ottó Múzeum Közl. 6. 1964. 29–35. Képekkel.

Dománosky György: Népi bútorok. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth ny. 36 l., 26 t. — 15 cm. (Orosz és német nyelvű kivonattal.)

Herczenzör László: A kisbútorokról általában. — Faipar. 1964. 14. évf. 3. sz. 78–79. Képekkel.

Jávorfai Tibor: Dolgozó és íróasztalok a lakásban. — Faipar. 1964. 14. évf. 3. sz. 92–94. Képekkel.

Jávorfai Tibor: Varia-bútorok. Faipar. 1964. 14. évf. 4. sz. 109–113. Képekkel.

Juhász István: Lakásbútor kultúránk fejlődése az utóbbi 10 évben. — Faipar. 1964. 14. évf. 12. sz. 359–361. Képekkel.

Kismarty Lechner Kamill: Korszerű iskola-bútorok tervpályázata. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 10–12. Képekkel.

Kiss Kornél: A konstrukció szerepe székformák kialakulásában. — Faipar. 1964. 14. évf. 7. sz. 219–222. Képekkel.

Konyhabútorok alapelemekkel. — Faipar. 1964. 14. évf. 12. sz. 373–375. Képekkel.

Lakószoba újdonságok. — Faipar. 1964. 14. évf. 5. sz. 158–159. Képekkel.

Makay István: Hagományos vagy modern bútor? — Faipar. 1964. 14. évf. 6. sz. 188–189.

Mándoki László: Pásztor „faragóiskola”. — A Janus Pannonius Múzeum Évk. 1963. Pécs, 1964. 259–276. Képekkel. (Német és orosz nyelvű kivonattal.)

Markóczy Jenő: A korszerű irodabútorok. 1. rész. — Faipar. 1964. 14. évf. 9. sz. 276–278. Képekkel.

A Szép otthon. Kiad.: Magyar Nők Országos Tanácsa. Szerk.: Molnár László. Bp. 1964. Kossuth K., Athenaeum ny. 64 l. — 28 cm.

(V. Gy.): A „Hofgallás” után. (Kiss Ernő fafaragó népművészről.) — Kisalföld. 1964. máj. 31. Képekkel.

Weiner Piroška: Carved honeycake moulds. Transl. from the Hung.: Pál Morvay. Bp. 1964. Corvina, Athenaeum Print. 501, 24 t. — 18 cm. (Ua. francia és német nyelven is.)

Zenlai János: Ormánsági fejfák. — A Janus Pannonius Múzeum Évk., 1963. Pécs, 1964. 277–295. Képekkel. (Orosz és német nyelvű kivonattal.)

h) Hangszer

Gábrgy György: II. József gyermekkori csembalója. — Arrabona 6. 1964. 143–148. Képekkel. (Német és francia nyelvű kivonattal.)

Hamar Gyula: Adalékok a soproni orgonák történetéhez. — Soproni Szemle. 1964. 18. évf. 4. sz. 363.

Szigeti Kilián: Orgonák és orgonaépítők Szombathelyen. (17–20. sz.) — Vasi Szle. 1964. 18. évf. 4. sz. 583–594. Képekkel.

i) Könyvművészet, nyomdatörténet Régi

Bálint Sándor: A szegedi franciskánusok könyvtárának XVI. sz.-i állománya. — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 2. sz. 134–141.

Berkovits Ilona: Corviniana. Illuminowane rekopisy biblioteki króla Macieja Korwina. (A magyarországi corvinák.) Przeloz: Tibor Csorba. — Wrocław — Bp. 1964. Ossolineum — Corvina, Druck. Kossuth, Bp. 241 l., képes. — 33 cm.

Berkovits Ilona: Illuminated manuscripts from the library of Matthias Corvinus. (A magyarországi corvinák.) Transl.: Susan Horn. Bp. 1964. Corvina, Kossuth Print. 147 l., 48 t. — 33 cm. — Bibliogr. az egyes művek leírásánál a katalógusban. — (Ua. olasz nyelven is.)

Berkovits Ilona: Új Corvina Magyarországon. A Könyv. 1964. 4. évf. 8. sz. 259. — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 5. sz. 265–266.

Borsa Gedeon: Hol és mikor nyomták az eddig ismert két legrégibb magyar sorsvető könyvet? (Orsz. Széch. Kvtár, XVI. sz.-i fametszetekkel ill. könyvek.) — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 4. sz. 348–354.

Borsa Gedeon: XVI. századi magyarországi nyomtatványok a bécsi Nationalbibliothekban. — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 2. sz. 162–166.

Borzák István: Aristoteles, Vergilius és társai. (Régi könyvek címlapjainak klasszikus ábrázolásaihoz.) — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 1. sz. 47–51. (CS): Hazatért Corvina. — Könyvtáros. 1964. 14. évf. 8. sz. 516.

Csapodi Csaba: Az Akadémiai Könyvtár kéziratának gyarapodása 1963-ban (egy XV. sz.-i illuminált óraskönyv). — Magyar Tudomány. 1964. 9. köt. 5. sz. 330–333.

Csapodi Csaba: Beatrix királyné könyvtára. — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 3. sz. 201–224. (Francia nyelvű kivonattal.)

Dercsényi Dezső: A Képes Krónika és kora. — Képes Krónika. Bp. 1964. 7–44. Képekkel.

Dörnyei Sándor: A XVI. sz.-i simándi nyomda. — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 2. sz. 172–174.

Dümmerth Dezső: A budapesti Egyetemi Könyvtár állományának alapjai (XVI–XVIII. sz.-i könyvek). — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 4. sz. 292–309. (Francia nyelvű kivonattal.)

Gárdonyi Klára, Csapodiné: A Képes Krónika miniatűrűi. — Képes Krónika. Bp. 1964. 47–64.

Gárdonyi Klára, Csapodiné: Újabb Corvina került vissza Magyarországra (Cyprianus kódex). — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 4. sz. 378–379.

Havas László: Miért hagyta el Szenczi Molnár a Sauer-nyomdát? — Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 194–195.

Heidelbergi Káté kiállítás a Ráday könyvtárban (XVI–XIX. sz.). — Ism.: Beliczay Angéla. — Magyar Könyvszle 1964. 80. évf. 4. sz. 379–380.

Holl Béla: Régi magyarországi nyelvek lengyel könyvtárakban. — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 2. sz. 156—161.

Holl Béla: Sámboy János könyvtárának magyar könyveiről (XVI. sz.). — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 4. sz. 345—348.

Kécsényi Ákos: Három XVI. sz.-i énekes-könyv. — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 3. sz. 260—265.

Kécsényi Ákos: A Huszár Gál és Török Mihály közötti időszak a debreceni nyomdában. — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 2. sz. 166—171.

Képes Krónika. — Chronicon Pictum. Hasonmás kiad. Művészeti és tudományos munkatársak: Borzák István, Csapodiné Gárdonyi Klára, Dercsényi Dezső... 1, 2. köt. Bp. 1964. M. Helikon, Kossuth ny. 76 t. 201 l., képes. — 33 cm.

Levdár Ferenc: A Biblioteca Vaticana, a Morgan Library és az Ermitage magyar Anjou Legendáriuma. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 3. sz. 161—213. Képekkel.

Sándor István: Török Leucippe és Clitophon széphistóriájának egy ismeretlen kiadásából. (Magyar, XVII. sz.). — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 4. sz. 354—362.

Szigeti Endre: Érdekes levélváltás az ómagyar Mária-síralom ügyében. (Bárca Géza 1963. nov. 7.-én kelt levele). — Vigilia. 1964. 20. évf. 3. sz. 173—176.

— Y: A Corvinák ügye az 1843—44. évi országgyűlés előtt. — Könyvtáros. 1964. 14. évf. 8. sz. 517.

Új.

Borsy Károly: A pécsi nyomdászok 1905 évi sztrájkja és következményei. — A Janus Pannonius Múzeum Évk. 1963. Pécs, 1964. 207—215. Képpel. (Német és orosz nyelvű kivonattal.)

*Kristóf Attila: Mesternyomdák. (A békéscsabai és gyomai nyomdákrol.) — Magyar Nemzet. 1964. nov. 11.

Kuntár Lajos: A Vas megyei Nyomdaipari Vállalat működése és fejlesztési terve. — Vasi Szle. 1964. 18. évf. 2. sz. 287—294.

A Magyarországi könyvkiadók, nyomdák és sokszorosítók jegyzéke és kötelei példányzolgáltatásuk az 1962. évben. Összeáll.: Medrey Zoltán. Bp. 1962. Orsz. Széch. Kvtár, Házi soksz. 56 l. — 20 cm.

Malatynsky József: Könyvművészeti napok Békéscsabán. — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 6. sz. 402—403.

A szép magyar könyv. 1963. Szerk.: Pataky Dénésné, Szántó Tibor Bp. 1964. Kossuth ny. 60 l., 18 t. — 24 cm.

A szép magyar könyv. 1963. Előszót írta: Kaesz Gyula. — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 2. sz. mell. 60 l., képes. — 24 cm.

A szép magyar könyv. 1964. Közzéteszi a Műv. Min. Kiad. Főig. a Nyomdaip. Trósz, ... Bev. Radnóti Károly Bp. 1964. 32 l., képes. — 24 cm.

Szűj Rezső: Kner Imre halálának 20. évfordulóján. — Könyvtáros. 1964. 14. évf. 7. sz. 423—425. Képekkel.

Szűj Rezső: Tevan Andor, a bibliofil könyvkiadó. — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 4. sz. 337—343.

V. G.: A „Szép Mesterség”-ről. (A XIX. sz.-i magyar nyomdászat.) — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 1. sz. 70—73.

MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MÚZEOLÓGIA

Aggházy Mária, G.: Tapasztalatok egy „múzeológiai” előadásorozaton és a záró vetélkedőn. — Múzeumi Közl. 1964. 3. sz. 63—64.

Állandó kiállítás a miskolci múzeumban. — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 2. sz. 67.

Arrabona 6. 1964. A győri múzeum évkönyve. Szerk.: Uzsoi András, Győr, 1964. Győri Xántus János Múzeum, Győr—Sopronm. Ny., Győr. 402 l., képes. — 23 cm. (Idegen nyelvű kivonatokkal.)

Bakó Ferenc: Beszámoló a Heves megyei múzeumok 1963. évi munkájáról. — Az Egri Múzeum Évk. 2. 1964. 407—411.

Balassa Iván: A múzeumi kiállítások tudományos előkészítése. Bp. 1964. Múzs. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rota-

üzeme. 52 l., képes. — 20 cm. — (Múzeumi Módszertani Útmutató Füzetek, 3.)

Balassa Iván—Szolnoky Lajos: Ethnographische Sammlungen der Museen in Ungarn. Bp. é. n. (1964.) Révai Ny. Bp. 36 l., képes. — 22 cm.

Balassa Iván: A vidéki múzeumok szakember gondoljai. — Múzeumi Közl. 1964. 4. sz. 56—61.

Balkányi Enikő: Az Irodalmi Múzeum és a megyei múzeumi igazgatóságok együttműködése. — Múzeumi Közl. 1964. 1. sz. 26—33.

Balogh Jolán: A Szépművészeti Múzeum Régi Szoborosztályának állandó kiállítása. II. rész. Északiskolák. — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 36—37. Képekkel.

A Baranya megyei múzeumok 1963. évi működése. — A Janus Pannonius Múzeum Évk., 1963. Pécs., 1964. 317—322.

Béni Miklós: A múzeumi hónap 1964-ben. — Múzeumi Közl. 1964. 4. sz. 1—7.

Béres András: „Múzeumi tervek, múzeumi gondok”. (A debreceni Déri Múzeum problémáiról. — Korreferaturn.) — Múzeumok Igazgató-Tanácsának Nemzetközi Munkaértekezlete. Bp. 1964. 28—31.

Bodgál Ferenc: A miskolci múzeum néprajzi gyűjtése (1902—1962). — A Herman Ottó Múzeum Évk. 4. 1962—1963. Miskolc. 1964. 219—232. Képekkel. (Orosz nyelvű kivonattal.)

Bögel József: Vidéki múzeumaink — a népművelő szemével. Jászok. 1964. 10. évf. 3. sz. 114—117. Képekkel. — Múzeumi Közl. 1964. 2. sz. 16—19.

A Budapesti Történeti Múzeum 75. éve. Előszó: Tarjányi Sándor. I. Az Ős- és Ókortörténeti Osztály története: Az Aquincumi Múzeum (Szilágyi János); Az Ásatási és Régészeti Intézet (Nagy Tibor). — II. A Középkori Osztály: Vármúzeum — története (Lócsy Erzsébet, Kubinyi András). — III. Az Újkori Osztály — Kiscelli Múzeum története (Seenger Ervin). — Tanulmányok Bp. múltjából. 16. 1964. 9—41. Képekkel.

Buocz Terézia, P.: A szombathelyi Savaria Múzeum kótára (8. közl.). Vasi Szle. 1964. 18. évf. 1. sz. 103—114. Képekkel. (9. közl.). Uo. 2. sz. 265—280. Képekkel. — Klny. is. — (Savaria Múzeum közl. 30.)

Burger Alice, Sz.: Tízéves a Nemzeti Múzeum Adattára. — Folia Arch. 16. 1964. 283—290. (Német nyelvű kivonattal.)

Csalog Zolt: Régészeti leletbejelentő hálózati Szolnok megyében. (Szerző egy megyei múzeum problémáiban keresztül igyekszik felvázolni a leletbejelentő hálózattal kapcsolatos szerteágazó problematika egy részét.) — Múzeumi Közl. 1964. 1. sz. 43—48.

Csalog Zolt: Szolnok megye története a legregibb időkől napjainkig. Állandó kiállítás a Szolnoki Múzeumban. (1964. áprilisban nyílt meg.) — Jászok. 1964. 10. évf. 1—2. sz. 84—88. Képekkel.

Csaló Tamás: Az új — és legújabbkori történeti dokumentáció a múzeumokban. Bp. 1964. Múzs. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotaüzeme. 33 l. — 20 cm. — (Múzeumi Módszertani Füzetek, 4.)

Csongor Győző: A Szegedi Közművelődési Palota a forradalmak idején. (1918—1919). — Móra Ferencről, dokumentumokkal. — A Móra Ferenc Múzeum Évk. 1963. Szeged, 1963. (1964.) 169—195.

Debreczeni Gábor—Gács István: A képtárak világítása. — Múzeumi Közl. 1964. 2. sz. 19—28.

Dombi József: Múzeumok — remekművek. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum ny. 449 l., képes. — 20 cm.

Domonkos Ottó—Ehész Mihály: A pápai kétfestő múzeum. Magyar Műszaki Múzeumok Évk., 1964. 201—218. Képekkel. (Angol, német és orosz nyelvű kivonattal.)

Dömötör János: A Tornyai-hagyaték története. — A Móra Ferenc Múzeum Évk. 1963. Szeged 1963. (1964.) 137—168. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

*Dömötör János: Új műalkotások a Tornyai János Múzeumban. — Csongrádmegyei Hrlp. 1964. márc. 8. Képekkel.

Draveczky Balázs—Sági Károly—Takáts Gyula: A Somogy-megyei múzeumok régészeti adattára. Kaposvár, 1964,

Somogyi. Múzs. Ig., Somogyi. ny. 63 l. — 20 cm. (Német nyelvű kivonattal.) — (Somogyi Múzeum füzetek, 2.)

Az Egri Képtár vezetője és katalógusa. Összeáll.: Czobor Ágnes — Bodnár Éva. Eger, 1964. Heves megyei Múzeumok Igazgatósága Eger, Révai Ny. Bp. 42 l., 36 t. — 21 cm. (Francia nyelvű kivonattal.)

Az Egri Múzeum Évkönyve 2. Szerk.: Bakó Ferenc. Munkatársa: Korompai János. Eger, 1964. Múzs. Ismeretterj. Közp., Globus Ny. Bp. 411 l., képes, 1 mell. — 24 cm. (Idegen nyelvű kivonatokkal.) — (Hevesmegyei Múzeumok Közl.)

Első esztendő a múzeumban. — Kovács Tibor régész, Magyar Nemz. Múzeum; Lányi Vera régész, Esztergom; Környei Attila történész, Sopron; Flórián Mária néprajzos, Balassagyarmat — beszámolója. — Múzeumi Közl. 1964. 3. sz. 16—22.

Az Esztergomi Keresztény Múzeum Képtára. Kat. Összeáll.: Boskovits Miklós, Mojzer Miklós, Mucsi András. Bp. 1964. Akad. K., Offset ny. — Akad. ny. 205 l., 80 t. — 31 cm. — Ísm.: Dercsényi Dezső: The Christian Museum in Esztergom. The New Hung. Quarterly. 1964. 5. évf. 15. sz. 187—189. Képekkel. Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 2. sz. 121—122. — 0 —. Könyvtáros. 1964. 14. évf. 6. sz. 372. — Zádor Anna. Magyar Tudomány. 1964. 9. köt. 8—9. sz. 596—597.

Az 1964. évi múzeumi hónap programja. Bp. 1964. Múzs. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotaüzeme. 142 l., képes. — 16 cm.

Faller Jenő: Központi Bányászati Múzeum. Visszapillantás a múzeum megszületésére és létesítésére. — Magyar Műszaki Múzeumok Évk., 1964. 77—98. Képekkel. (Angol, német és orosz nyelvű kivonattal.)

Fejős Imre: A Magyar Nemzeti Múzeum története 1802—1847. — Folia Arch. 16. 1964. 267—281. Képekkel.

Fél Edit: Javaslat a múzeumi textilfelék méretarányának meghatározására. — Múzeumi Közl. 1964. 2. sz. 14—16.

Filtz Jenő: A veszprémi Bakonyi Múzeum új állandó kiállítása. — Múzeumi Közl. 1964. 2. sz. 32—36.

Folia Archaeologica 16. A Magyar Nemzeti Múzeum Évkönyve. Szerk.: Fülep Ferenc. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum Ny. Bp. 207 l., 112 kép. — 24 cm. (Idegen nyelvű kivonatokkal.)

Fülep Ferenc: Beszámoló a brünni (nemzetközi) tájmúzeumi konferenciáról. — Múzeumi Közl. 1964. 2. sz. 44—46.

*Gábor István: A modern múzeum. Beszélgetés a tárlatrendezés kérdéseiről. — Magyar Nemzet. 1964. okt. 11.

*Gábor Pál: Száz új kiállítás (múzeumi kiállításokról és a múzeumi hónapról). — Magyarországi. 1964. szept. 27.

*Gárdonyi Jenő: Az őskortól Nagy-Budapestig. Milyen lesz a Várban a Budapesti Történeti Múzeum? — Magyar Nemzet. 1964. jún. 14.

Györffy Sándor: Legújabbkori muzeológushelytörténet konferencia Egerben (1963. okt. 15—17.). — Századok. 1964. 98. évf. 1—2. sz. 327—334.

*H. G.: Milyen lesz a Múcsarnok? — Esti Hírlap. 1964. ápr. 7.

Héjj Miklós: Múzeumi emlékeink védelméről. — Múzeumi Közl. 1964. 4. sz. 30—51. Ábrákkal.

A Herman Ottó múzeum Évk. 4. 1962—1963. (Annales Musei Miskolciensis de Herman Ottó Nominati). Szerk.: Komáromy József. Miskolc, 1964. Herman Ottó Múzs., Révai Ny. Bp. 250 l., képes. — 24 cm. (Idegen nyelvű kivonatokkal.)

A Herman Ottó Múzeum működése (1954—1963). — A Herman Ottó Múzeum Évk. 4. 1962—1963. Miskolc, 1964. 243—250.

Horváth Tibor: Report on the activities of the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts in 1962. — Az Iparműv. Múzs. és a Hopp Ferenc Keletázsiai Múv. Múzs. Évk. 1964. 7. köt. 159—170. Képekkel.

Iparművészeti Múzeum Bp. (Vez.) Bp. é. n. (1964.) Múzs. Ismeretterj. Közp., Révai. Ny. Bp. 24 l., képes. — 19 cm. (Angol és francia nyelven is.)

Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve, 7. Főszerk.: Weiner Mihályné. Szerk.:

- Jakabffy Imre. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Révai Ny. Bp. 224 l., képes. — 23 cm.
- A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve** 1963. Szerk.: Papp László. Munkatársa: Mándoki László. Pécs. 1964. Janus Pannonius Múzm., Pécsi Szikra Ny. 322 l., képes. — 28 cm. (Idegen nyelvű kiadvánokkal.)
- Juhász Imre:** Bocskai István Múzeum, Hajdúszoboszló. Debrecen, 1964. Alföldi ny. 26 l., képes. — 20 cm.
- Kaposvári Gyula:** Jelentés a Szolnoki megyei múzeumi szervezetről két éves munkájáról. — Múzeumi Közl. 1964. 3. sz. 12–16.
- Kemenzei Tibor—Végh Katalin, K.:** A Herman Ottó Múzeum leletmentései és ásatásai az 1959–1963. évben. — A Herman Ottó Múzeum Évk., 4. 1962–1963. Miskolc. 1964. 233–242.
- Keresztényi József:** Múzeum — társadalmi összefogással. — Múzeumi Közl. 1964. 2. sz. 46–49.
- Kiss László:** A múzeumok 1963. évi munkája. — Múzeumi Közl. 1964. 1. sz. 1–20.
- Kisszili Gyula:** A diósgyőri Központi Kórházati Múzeum. A múzeumi gondolat megszületése. — Magyar Műszaki Múzeumok Évk. 1964. 163–200. Képekkel. (Angol, német és orosz nyelvű kiadvánokkal.)
- Körök József:** Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum 1963. évi munkájáról. — Folia Arch. 16. 1964. 291–297.
- Korompai János:** Az 1964. évi múzeumi hónap tapasztalatai Heves megyében. — Múzeumi Közl. 1964. 4. sz. 8–12.
- Kossuth emlékmúzeum.** Az újjárendezett — Monok. — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 2. sz. 67.
- Kovács Valéria:** A szigetvári Zrínyi Miklós Múzeum története. Adalékok a szigetvári Zrínyi-kultusz múltjához. — A Janus Pannonius Múzm. Évk., 1963. Pécs, 1964. 217–249. Képekkel. (Német nyelvű kiadvánokkal.)
- Kralovszky Alán:** Néhány gondolat készülő régészeti kiállításainkhoz (Szolnok, Damjanich János Múzeum). — Múzeumi Közl. 1964. 2. sz. 28–32.
- László Ferenc:** Vizsgázóképzési Múzeum. — Magyar Műszaki Múzeumok Évk., 1964. 219–243. Képekkel. (Angol, német és orosz nyelvű kiadvánokkal.)
- Legújabbkori Múzeumi Közlemények.** Kiadja: Legújabbkori Történeti Múzeum. Szerkesztőbizottság: Csató Tamás, Fodor József, Gerelyes Ede, stb. Bp. 1964. Múzm. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotájuma. 63. l., 1 térk. — 20 cm.
- Legújabbkori Történeti Múzeumi Bizottság.** — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 2. sz. 68–69.
- Leszák Andor:** Herman Ottó és a miskolci múzeum. — A miskolci Herman Ottó Múzeum Közl. 6. 1964. 2–5. Képekkel.
- Liptai Ervin:** A magyar múzeumok szerepe a szocialista kultúra építésében. — Múzeumok Igazgató-Tanácsának Nemzetközi Munkaértekezlete. Bp. 1964. 1–14.
- Liptai Ervin:** Múzeumi hónap 1964. — Népművelés. 1964. 11. évf. 10. sz. 7–9. Képekkel.
- Magyar Műszaki Múzeumok Évkönyve,** 1964. Szerk.: Szilágyi István. Bp. 1964. Művelődésiügyi Min. Műszaki Emlékeket Nyilvántartó és Gyűjtő Csoport, Nyomdaip. Tanulólínt. 243 l., képes. — 24 cm. (Idegen nyelvű kiadvánokkal.)
- A Magyar Nemzeti Galéria állagjegyzéke.** II/a rész. A kötet szerk. és sajtó alá rend.: Nagy Zsuzsa, Csengerlyné. Bp. 1963 (1964). M. Nemz. Gal., M. Nemz. Múzm. Rotaprint Üzeme. 346 l. — 19 cm.
- Maros József—Fűr Lajos:** Adattár. 1960–1963. évi jelentés. (Rákospalotai Múzeum.) — Rákospalotai Múzeum Évk. 1964. 1. évf. 131–135.
- Maróti Andor:** A múzeumok a társadalom szolgálatában. — Népművelés. 1964. 11. évf. 11. sz. 16–18. Képekkel.
- Mészáros Vince:** A Közlekedési Múzeum újjászervezése. — Magyar Műszaki Múzeumok Évk., 1964. 11–56. Képekkel. (Angol, német és orosz nyelvű kiadvánokkal: uo. 72–75.)
- *Mihalik Sándor:** A pravoszláv művészet múzeuma Szentendrén. — Magyar Nemzet. 1964. aug. 29.
- Minárovics János:** A Tüszölt Múzeum kialakulása és működése. — Magyar Műszaki Múzeumok Évk., 1964. 133–162. Képekkel. (Angol, német és orosz nyelvű kiadvánokkal.)
- Miskolc, Herman Ottó Múzeum:** Megyei-történeti kiállítás (Borsod m. története 1919-ig). — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 2. sz. 67. Uo. 3. sz. 93–84.
- Mojzer Miklós:** Tanulmányok a Keresztény Múzeumban I. — Múzm. tört. Ért. 1964. 13. évf. 3. sz. 214–226. Képekkel.
- Monok, Kossuth emlékmúzeum.** — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 2. sz. 67.
- A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve,** 1963. Szerk.: Bálint Alajos. Szeged, 1963 (1964). Szegedi ny. 236 l., képes. — 24 cm. (Orosz és francia nyelvű kiadvánokkal.)
- Le Musée des Beaux-Arts en 1963.** — A Szépművészeti Múzeum 1963-ban. — A Szépműv. Múzm. Közl. 1964. 25. sz. 113–121. Képekkel. — 177–179.
- Múzeumok Igazgató-Tanácsának Nemzetközi Munkaértekezlete.** Bp. 1964. Múzm. Ismeretterj. Közp., Múzeumok Rotájuma. 63 l. — 20 cm.
- Múzeumok, kiállítási termek, műemlékek.** (Útmutató.) Bp. 1964. Múzm. Ismeretterj. Közp., Múzm. soksz. 72 l., képes. — 16 cm.
- Németh Antal:** A vasvári járási múzeum. — Savaria. 1963 (1964). 1. köt. 319–320.
- Országos Hadtörténeti Múzeum.** Az 1848–49-es polgári forradalom és szabadságharc kiállítási útmutatója. Irta: Kerekes Zoltán. Bp. (1964). Zrínyi K., Zrínyi ny. 24 lev., képes. — Har. 24 cm. (Orosz, angol és német nyelvű kiadvánokkal.)
- A Papír-, Nyomda- és Írószeripari Múzeum megvalósítása!** — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 6. sz. 406–407.
- Pável Judit, S.:** A szombathelyi Savaria Múzeum története. Szombathely első archeológiai gyűjteménye. — Savaria. 1963. (1964). 1. köt. 293–312. Képekkel. (Német nyelvű kiadvánokkal.)
- Pécs, Janus Pannonius Múzeum.** — A Pécsi Modern Magyar Képtár; Forgács Hann Erzsébet emlékgyűjtemény. Ismerető. Szövegét írta: Romváry Ferenc. Pécs, 1964. Pécsi Szikra ny. 47 l., képes. — 20 cm. (Francia nyelvű kiadvánokkal és képfeliratokkal.) — (A Janus Pannonius Múzeum füz. 6.)
- A Petőfi Irodalmi Múzeum Évk.** 1964. Szerk.: Nyilassy Vilma, V. Bp. 1964. Képzőműv. Alap. 204 l., képes. — 24 cm.
- Petres Éva, F.:** Múzeumok és tanácsok. — Múzeumi Közl. 1964. 1. sz. 23–26.
- Radocsay Dénes:** Tudományos munka a Szépművészeti Múzeumban. — Múzeumi Közl. 1964. 1. sz. 20–23.
- Rákospalotai Múzeum évkönyve.** 1. évf. Szerk. biz.: Boross Marietta, Fűr Lajos, stb. Bp. 1964. Föv. ny. 135 l., képes. — 20 cm. — Bibliogr. a tanulmányok végén.
- (S.):** A megyei múzeumi szervezet 1963. évi tevékenysége. — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 1. sz. 78–80.
- Sánta László:** Székely Bertalan Emlékmúzeum Szadán. — Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 48.
- Savaria.** A Vas megyei múzeumok értesítője. 1963. 1. köt. Szerk.: Szentlélek Tihamér. Szombathely, 1963 (1964). Vas megyei Múzeumok Igazgatósága. 320 l., képes. — 24 cm. (Német nyelvű kiadvánokkal.)
- Solymár István:** Külföldi benyomások hazai párhuzamokkal (múzeumi vonatkozásban). — Múzeumi Közl. 1964. 1. sz. 51–53.
- *Solymár István:** A Nemzeti Galéria a Várban. — Magyarország. 1964. ápr. 12.
- Solymos Ede:** A bajai Türr István Múzeumban. — Népművelés. 1964. 5. sz. Képekkel.
- A Somogy megyei múzeumok, emlékmúzeumok és kiállítások vezetője.** Kaposvár, 1964. Somogyim. ny. 15 l. — 20 cm. (Német nyelvű kiadvánokkal.) — (Somogyi múzeum füzetek. 3.)
- Soós Gyula:** Les nouvelles acquisitions de la Collection des Sculptures Modernes. — A Modern Szoborgyűjtemény új szerzeményei. — A Szépműv. Múzm. Közl. 1964. 25. sz. 107–112. Képekkel. — 175–176.
- A Soproni László Ferenc Múzeum 1963-ban.** — Soproni Szle. 1964. 18. évf. 3. sz. 271–280. Képekkel.
- Szabó Gyula:** A legújabbkori helytörténeti anyaggyűjtés tapasztalatai a pécsi Janus Pannonius Múzeumban. — Múzeumi Közl. 1964. 1. sz. 33–39.
- Szabolcsi Hedvig:** Tudományos munka az Iparművészeti Múzeumban. — Múzeumi Közl. 1964. 3. sz. 9–12.
- Szentlélek Tihamér:** A Savaria Múzeum régészeti táranak története 1945–1962-ig. — Savaria. 1963. (1964). 1. köt. 85–105. (Német nyelvű kiadvánokkal.)
- Szépművészeti Múzeum** — Egyiptomi kiállítás. Vezető. Irta: Varga Edith, Wessetzky Vilmos. Bp. 1964. Múzm. Ismeretterj. Közp., Révai ny. Bp. 30 l., 12 t. — 21 cm.
- Szépművészeti Múzeum** — Modern Külföldi Képtár. Katalógus. Bev.: Genthon István. 3. kiad. Bp. 1964. Múzm. Közp. Prop. Irod., Globus ny. 4. 12 l., 12 t. — 20 cm. (Francia és orosz nyelvű kiadvánokkal.) — (A Szépművészeti Múzeum állandó kiállításainak ismeretterj. katalógusai, 4.)
- Szépművészeti Múzeum.** — A Régi Képtár ismeretterj. katalógusa. Bp. 1964. Múzm. Ismeretterj. Közp., Kossuth Ny. Bp. 25 l., 19 t., képes. — 20 cm.
- Szépművészeti Múzeum** — XIX–XX. sz.-i szoborkiállítás. Katalógus. Összeáll.: Soós Gyula. Bp. 1964. Révai Ny. Bp. 26 l., képes. — 20 cm. — (A Szépművészeti Múzeum állandó kiállításainak ismeretterj. katalógusai, 11.)
- Szolnoki Lajos:** A Népajzi Múzeum 1962. évi tárggyűjtése. — Die Sammelstätigkeiten des Ethnographischen Museums 1962. — Népajzi Ért. 1963 (1964). 45. évf. 91–152. Képekkel. — 153–183.
- Szövényi István:** A harminc éves községi múzeum. — Savaria. 1963 (1964). 1. köt. 313–318.
- Takács Imre:** A Magyar Mezőgazdasági Múzeum rövid története. 3. átd. kiad. Bp. 1964. Mezőgazd. K., Athenaeum ny. 61 l., képes. — 20 cm. (Orosz, angol és német nyelvű kiadvánokkal.) — (Mezőgazdasági Múzeum füzetek, 19.)
- Tápai Mihály:** Új kiállítások a szegedi múzeumban (a néprajzi kiállítás). — Tiszatáj. 1964. 18. évf. 10. sz. 15.
- Telepy Katalin:** Néhány gondolat képzőművészeti kiállításaink múzeológiai problémáihoz. — Múzeumi Közl. 1964. 1. sz. 39–43.
- Thomas Edit, B.:** Az 500 éves szombathelyi lapidarium története. — Savaria. 1963 (1964). 1. köt. 107–130. Képekkel. (Német nyelvű kiadvánokkal.)
- *Tizenhárom új múzeum nyílt meg az elmúlt évben.** — Magyar Nemzet. 1964. febr. 15.
- Uzsoki András:** Jelentés a Győr-Sopron megyei múzeumi szervezetről 1963. évi működéséről. — Arrabona 6. 1964. 385–395.
- Vajda Endre:** Dioráma tervezése a Posta-múzeumban. — Magyar Műszaki Múzeumok Évk., 1964. 114–119. Képekkel. (Angol, német és orosz nyelvű kiadvánokkal: 128–132.)
- Vajda Endre:** A Magyar Postamúzeumról. — Múzeumi Közl. 1964. 3. sz. 64–68.
- Vajda Endre:** A Postamúzeum történeti kiállításai. — Magyar Műszaki Múzeumok Évk., 1964. 99–113. Képekkel. (Angol, német és orosz nyelvű kiadvánokkal: 127–129, 131.)
- Végh Katalin, K.:** A Borsod-Abaúj-Zemplén megyei múzeumok baráti köre. — Múzeumi Közl. 1964. 1. sz. 48–50.
- *Verő Gábor:** A 20 éves felszabadulási kiállítások előkészítése és a legújabbkori múzeumi munka további feladatai. — Múzeumi Közl. 1964. 2. sz. 1–8.
- Verő Gábor:** Néhány megjegyzés a felszabadulási kiállítások előkészítéséhez. — Legújabbkori Múzeumi Közl. 1964. 7–19.
- Weiner Piroška:** Activités du Musée des Arts Décoratifs en 1962. — Az Iparműv. Múzm. és a Hopp Ferenc Keletázsiai Múzm. Évk. 1964. 7. köt. 7–12. Képekkel.
- Weiner Piroška:** A Nagytétényi Kastély-múzeum. — Múzeumi Közl. 1964. 3. sz. 60–63.
- Zádor Béla:** A Legújabbkori Történeti Múzeumi Bizottság megalakítása és működése Tolna megyében. — Legújabbkori Múzeumi Közl. 1964. 21–24.
- *Zay László:** Ezer kiállítás. (A múzeumi hónapról.) — Magyar Nemzet. 1964. okt. 1.

RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

- Csillag Gyula:** Az adamosi templom nyervezetének konzerválása. — Népajzi Értésítő. 1964. 46. évf. 159–165. Képekkel.

**Fedor Ágnes*: A „céhmester” visszatekint... (A Szépművészeti Múzeum faszobrász főrestaurátoráról, Németh Kálmánról). — Magyar Nemzet. 1964. okt. 15.
Illés János-Szentesi Róza: Az Országos Műemléki Felügyelőség 1959–1960-ban végzett falkép-restaurálási munkáiról. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 248–249.

MŰVÉSZETI ÉLET

a) Általános cikkek

Bakó Ferenc: Az egri műgyűjtemények története. — Az Egeri Múzeum Évk. I. Eger, 1963 (1964). 7–38. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)
Bögel József: Gondolatok a debreceni képzőművészeti élet problémáiról (a bpi) Varsányi Tóth László szemlése közben. — Alföld. 1964. 15. évf. 12. sz. 1127–1131.
Gazdag képzőművészeti program Borsod megyében 1964–65-ben. — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 4. sz. 69.
 **(Hamar)*: Megyénk (Győr–Sopron) képzőművészeti életének fellendítése. — Kisalföld. 1964. szept. 10.
Hárs Éva, Sarkadiné: A pécsi képzőművészeti élet 20 éve (1944–1963). — A Janus Pannonius Múzeum Évk. 1963. Pécs, 1964. 297–316. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
 **Odaitélték* az 1964. évi Derkovits ösztöndíjakat. — Népszabadság. 1964. ápr. 14.
Ormos Tibor: A Képző- és Iparművészeti Lektorátusról. — Szocialista Művészeti. 1964. 7. évf. 4. sz. 5.
 **P.L.*: Miskolc székhelyű megalakult négy megye képzőművészeti szervezete. — Észak-Magyarország. 1964. márc. 26.
 *—*Párkány*—: Képzőművészetünkéről. Beszélgetés Vati József festőművésszel. — Észak-Magyarország. 1964. márc. 8.
 **Pécsi műterem-látogatásokról*. — Magyar Nemzet. 1964. máj. 5.
 **Simon Gy. Ferenc*: Tervek, gondok (a fiatal képzőművészeket foglalkoztató problémákról). — Magyar Ifjúság. 1964. febr. 8. Képekkel.
 **Sipos Károly*: A képzőművészet és Szolnok kulturális élete. — Szolnok megyei Néplap. 1964. márc. 8.
Szűz Rezső: Képzőművészeti őrzőjárat Dunaújvárosban. — Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 12. sz. 1159–1165.

b) Művészeti oktatás

Bánszki Pál: Képzőművészeti nevelés Szolnok megyében. — Népművelés. 1964. 11. évf. 6. sz. 35.
Cséri Lajos: A képzőművészeti körök szerepe a képzőművészeti nevelésben. Hozzájárulók: Lúzsics Lajos, Pallós János stb. Rövid jegyzék. Bp. 1964. Népműv. Int., Házi soksz. 39 l. — 20 cm. — (Képzőművészeti Körvezetők Orsz. Konferenciája, Bp. 1963.)
Debreceni Zoltán: Haladó filozófia — korszerű rajztanítás. — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 2. sz. 23–26.
Dombi József: Művészettörténet. (Tankönyv.) 3. kiad. Bp. 1964. Tankönyvkiadó, Athenacum ny. 270 l., képes. — 24 cm.
Farkas György: Útmutató az iskolai rajzszakkörök munkájához. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 3. sz. 1–4. Képekkel.
 **G.J.*: Beszélgetés Pogány Frigyes, az Ipari Művészeti Főiskola új igazgatójával programjáról és a főiskola új feladatairól. — Magyar Nemzet. 1964. aug. 30.
Gál Sándor: Sokszorosítási technikák a rajzszakkörökben. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 6. sz. 8–9. Képekkel.
Gimesi József: Műalkotás-elméleti óra az ált. iskola 6. osztályában. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 3. sz. 14–18.
Juhász Antal: A művelővezető nevelés néhány tényezőjéről. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 5. sz. 14–20. Képekkel.
Juhász Antal: Az öt világrész rajztanárainak prágai találkozójáról. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 6. sz. 1–4.
Juhász Antal: A rajzpedagógiai és képzőművészeti tagozat országos közgyűlése Miskolcon (kiállításal egybekötve). — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 1. sz. 17–19. Képekkel.
Juhász Antal: Vizuális esztétikai nevelés

a középiskolai osztályfőnöki órán. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 4. sz. 4–9. Képekkel.
László Gyula Ferenc: Két példa a műalkotás-elméletre. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 6. sz. 10–11. Képekkel.
M. Kiss Pál: Állatábrázolások. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 6. sz. 24–31. Képekkel.
M. Kiss Pál: Mitológiai ábrázolások. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 2. sz. 14–20. Képekkel.
M. Kiss Pál: Az önarckép. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 1. sz. 28–31. Képekkel.
M. Kiss Pál: Téma és tartalom a képzőművészetben. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 4. sz. 15–17. Képekkel.
Maksay László: Haladó hagyományaink. (Székely Bertalan a rajzoktatásról.) — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 6. sz. 21–23.
Mészáros István: A középkori nevelés. Bp. 1964. Tankönyvkiadó, Szegedi ny. Szeged. 157 l., 6 t. — 19 cm. — (Egyetemes neveléstörténet.)
Orosz Nóra, L.: A kor és a képzőművészeti alkotások összefüggése. (Vázlat az ált. iskola 8. osztályos műalkotás-elméleti órák összefoglalásához.) — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 6. sz. 17–18.
Pálffy Zoltán: Módszertani problémák világnézeti vonatkozásai a rajztanításban. — Tanítóképző Intézetek Tud. Köz. II. Debrecen. 1964. 173–188. (Orosz és német nyelvű kivonattal.)
Pogány Frigyes: Az esztétikai nevelés problémái. — Népművelés. 1964. 11. évf. 10. sz. 25–27. Képekkel.
Saár Zsuzsa P.: Az aktivitásra nevelés alapvető lehetőségei a természet utáni rajz tanításában. (Részletek a II. Országos Rajzpedagógiai Konferencia alkalmából megünnepelt módszertani pályázaton I. díjjal jutalmazott pályamunkából.) — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 1. sz. 7–10. Képekkel.
Sánta László: Az esztétikai nevelés problémái a szocialista országok pedagógiai sajtójában. — Pedagógiai Szle. 1964. 14. évf. 1. sz. 97–100.
Sipka Sándor: Az izlés vizsgálatának és nevelésének módszeréről. — Tiszatáj. 1964. 18. évf. 2. sz. 1–2.
Szendes Aladár: A stílus. Kísérleti tankönyv a gimn. 4. oszt. számára. Bp. 1964. Tankönyvkiadó, Egyet. ny. 131 l., képes. — 20 cm.
Szokolcsy István: A művészeti tárgyak és a didaktika. — Pedagógiai Szle. 1964. 14. évf. 10. sz. 974–985.
Tanulmányok a neveléstudomány köréből. 1963. A M. Tud. Akad. Pedagógiai Bizottságának gyűjteménye. Szerk.: Kiss Árpád, Nagy Sándor, stb. Bp. 1964. Akad. K., Akad. ny. 583 l. — 21 cm. (Idegegyet. nyelvű kivonatokkal.)
Tóbiás Aron: Ne csak nézze — lássa is. Beszélgetés Pátzay Pállal a látás művészetéről. — Család és Iskola. 1964. jan. 11–12. Képekkel.
Tóth Sándor: Az esztétikai nevelés problémái. — Felsőokt. Szle. 1964. 13. évf. 6. sz. 344–351.
Végh Mária: Gondolatok a gimnáziumi művészettörténet tanításáról. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 2. sz. 24–25.
Xantus Gyula: A valóság és a kép viszonyának értelmezése a műalkotások pedagógiai elemzésénél. — Tanulmányok a neveléstudomány köréből. 1963. Bp. 1964. 67–103. (Angol és orosz nyelvű kivonattal.)
Xantus Gyula: A korszerű tankönyvírás áll. irányelvei. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 1. sz. 1–4. Képekkel.

c) Művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, szakosztályok, művésztelepek.

**B.B.*: A Képzőművészek Dél-dunántúli Szervezetéről. — Dunántúli Napló. 1964. máj. 17.
Bánszki Pál: Képzőművészeti körvezetők konferenciája. — Népművelés. 1964. 11. évf. 34–36. Képekkel.
Boros Ferenc: Szakszervezetünk pedagógus-művésztelepeiről. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 5. sz. 30. Képekkel.
 **K.I.*: A veszprémi művésztelep „magja”. (Csizmadia Zoltán festőművész és R. Kiss Lenke szobrászművész.) — Napló. 1964. júl. 31.
Kádár Zoltán: A Magyar Régészeti, Művé-

szettörténeti és Éremtani Társulat szombathelyi vándorgyűlése. — Vasi Szle. 1964. 18. évf. 4. sz. 616–618.
Kassák Lajos: A magyar avantgard három folyóirata. — Helikon Világitó. Figyelő. 1964. 10. évf. 2–3. sz. 215–270.
 **Kiss János*: Az alkotás íze. A tiszacsegei művésztelepről. — Napló. 1964. aug. 20. Képekkel.
 A Magyar Építőművészek Szövetsége közgyűlése. Bp. 1964. ápr. 23–24. Bp. 1964. Építésügyi Dok. Irod. soksz. 187 l. — 19 cm. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 61–63.
 **Megalakult* a Magyar Képzőművészek Szövetsége déldunántúli Szervezete. — Dunántúli Napló. 1964. ápr. 11. Képekkel.
 **Megalakult* a Magyar Képzőművészek Szövetsége északdunántúli Szervezete. — Fejér megyei Hírlap. 1964. ápr. 3.
 **Megalakult* a Magyar Képzőművészek Szövetsége Észak-Magyarországi Területi Szervezete. — Nógrádi Népiújság. 1964. aug. 15.
 **Megalakult* a soproni képzőművészeti csoport. — Kisalföld. 1964. aug. 1.
Ormos Tibor: A Képző- és Iparművészeti Lektorátusról. — Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 3.
 **P.L.*: A képzőművészek új szervezete. — Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 2. sz.
Radocsay Dénes: Beszámoló a Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1963. évi működéséről. — Arch. Ért. 1964. 91. évf. 2. sz. 248–249.
Radocsay Dénes-Entz Géza-Weiner Mihályné: A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1963. évi működéséről. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 4. sz. 318–320.
 **Racs Ernő*: Vallomás és vázlat. A soproni művésztelep. — Kisalföld. 1964. aug. 7. Képekkel.
 **Rideg Gábor*: A keletmagyarországi képzőművészeti szervezet szolnoki szemmel. — Szolnok megyei Néplap. 1964. nov. 1.
 **Róza*: Három év tapasztalatai. Művésztelepi mérleg (Dunaújváros). — Dunaújváros. 1964. aug. 14.
 **Róza*—: „Munkabemutató kiállítás a Székely Bertalan művésztelepen”. — Dunaújváros. 1964. aug. 14.
Soproni Sándor: A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat régészeti tevékenysége az 1963. évben. — Arch. Ért. 1964. 91. évf. 2. sz. 249.
 A Szocialista Képzőművészek Csoportjáról (Farkas Aladár, Fenyő A. Endre, Major Máté, Nollai István, Oelmacher Anna, Vértés György nyilatkoztak). — Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 16–24. Képekkel.
 **Varga Mihály*: ... egy este a Kecskeméti Művésztelepen. — Petőfi Népe. 1964. szept. 10.
Vértés György: A MIKSZ-ről. (Művészek, Írók, Kutatók Szövetkezete — mint antifasiszta népfrent szervezet). — Alföld. 1964. 15. évf. 4. sz. 353–359. — Uo. 6. sz. 583. (Szerkesztőségi Közlemény a cikkek kapcsolatban.)

KIÁLLÍTÁSOK

a) Általában és 1963 előtt

Horváth Vera: Polgári ötvösművészet a XVIII. – XIX. sz.-ban. Az Iparművészeti Múzeum vándorkiállítása. — Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 30–32.
 **Kürti Katalin*: Kiállítások a megyében (Hajdú-Bihar). — Hajdú-Bihar megyei Népiújság. 1964. máj. 24.
 **L.M.*: Képzőművészek kiállítási gondjai és tervai. — Hétfői Hírek. 1964. aug. 17. „Magyar Műemlékvédelem” (1949–1959). Kiállítás. (1959. december.) — Ism.: Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 252.
Munkácsi Piroška: Plakátkiállításokról (1950–1964). — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 3. sz. 273–276.
Múzeumi kiállítások. 1964. I. félévében megnyitott — Műz. Köz. 1964. 2. sz. 51–52.
Múzeumi kiállítások. 1964. II. félévében megnyitott — Műz. Köz. 1964. 4. sz. 68–71.
Numizmatikai kiállítások. — Ism.: Kupa Mihály. — Az Érem. 1964. 20. évf. 29–30. sz. 186–189.
Szabadi Judit: „Forma 64.” (című iparmű-

vészeti vándorkiállításról). — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 33.
Varga Edit: 17 „láda” képzőművészet. (A Képcsarnok Vállalat vándorkiállításáról.) — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 23–24. Képekkel.
Zsáandnyi Guidó: Az első képzőművészeti kiállítás Miskolcon. — A miskolci Herman Ottó Múzeum Közl. 6. 1964. 53–54.
Zsáandnyi Guidó: A felvidéki vándorkiállítások története. — A Herman Ottó Múzeum Évk., IV. 1962–1963. Miskolc, 1964. 183–206. Képekkel. (Cseh nyelvű kivonattal.)

b) Egyéni

A. Tóth Sándor festőművész kiállítása. Pápa, Városi Múzeum. — Ism.: Heitler László. Napló (Veszprém). 1964. okt. 28. Veszprém, Képcsarnok V. mintaterme. — Heitler László. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 43.
Aba-Novák Vilmos: Exposition commémorative de l'oeuvre de — Székesfehérvár, Galerie István Csók. — Catalogue. Réd.: Magdolna B. Supka, Péter Kovács. Székesfehérvár, 1964. Székesfehérvári ny. 14 l., 9 t. — 23 cm. — (István Király Múzeum közl. D. 34.) — Ism.: P. E. Fejér-Megyeri Hírlap. 1964. aug. 16.
Aba-Novák Vilmos grafikai kiállítása. Szolnok, Szigligeti Színház. — Ism.: B. Supka Magdolna. Szolnok Megyei Néplap. 1964. ápr. 19.
Amos Imre emlékkiállítás. Győr. — Ism.: Barabás László. Kisalföld. 1964. aug. 29. Képpel. — Lukácsy Sándor. Népművelés. 1964. 11. évf. 11. sz. 36–37. Képekkel. — Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1964. szept. 2. Képpel.
Antal Irén festőművész kiállítása. Bp. Május 1. mozi előcsarnoka. — Ism.: Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. aug. 28.
Áron Nagy Lajos festőművész kiállítása. Székesfehérvár, István Kir. Múzeum. — Kat. Szövegét írta: Kovács Péter. Székesfehérvár, 1964. István Király Múzeum, Székesfehérvári Ny. Leporellő, képes. — 20 cm. — (István Király Múzeum Közl. D. sorozat 35. sz.) — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. nov. 14.
Bálint Endre festőművész kiállítása. Szabad-sághegy, Jókai Klub. — Ism.: Szabó Júlia. Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 43–44. Képpel.
Balla László festőművész kiállítása. Debrecen, TIT Csokonai Klub. — Ism.: Tóth Ervin. Alföld. 1964. 15. évf. 2. sz. 158.
Ballagó Imre festőművész kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum. — Kat. H. n. (Székesfehérvár.) É. n. (1964.) István Kir. Múzeum, Székesfehérvári Ny. Sztl. 1., képes. — 20 cm. — (István Király Múzeum Közl. D. sorozat 36. sz.)
Barabás László festőművész kiállítása. Győr, Múcsarnok. — Ism.: Borbáth Sándor. Kisalföld. 1964. ápr. 19. Képpel.
Barcsay Jenő festőművész grafikai kiállítása. Bp. Dürer-terem. — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. dec. 5.
Bartha László festőművész kiállítása. Veszprém, Képcsarnok. — Ism.: Balogh András. Kortárs. 1964. 8. évf. 5. sz. 829–830. — Lánosz Sándor. Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 44–46. Képpel. („Bartha László újabb képei.”)
Barla Mária festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Szövegét írta: Frank János. Bp. 1964. Kiállít. Intézm., Globus ny. Leporellő, képes. — 19 cm. Ism.: Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1964. márc. 3.
Bassonyi Arany V. festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Szövegét írta: Bolgár Kálmán. Bp. 1964. Kiállít. Intézm., Dunajárvárosi Ny. Leporellő, képes. — 21 cm. — Ism.: Artner Tivadar. Esti Hírlap. 1964. okt. 5. — Ritly Valéria. Magyar Nemzet. 1964. okt. 3.
Bencze László festőművész kiállítása. Bp. Dürer-terem. — Ism.: Cseh Miklós. Esti Hírlap. 1964. szept. 5. — Németh Lajos. Kortárs. 1964. 8. évf. 11. sz. 1843–1844. — Rózsa Gyula. Élet és Irodalom. 1964. szept. 12. Képpel.
Bene Géza festőművész emlékkiállítás. Szombathely, Savaria Múzeum. — Ism.: Zentai Pál. Vas Népe. 1964. máj. 22. Képpel.
Berényi Róbert festőművész kiállítása. Bp.

Magyar Nemzeti Galéria. — Ism.: Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 1. sz. 51–53. — Pataky Dénes. Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 41–43. Képpel. — Szijsz Béla. Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 43–44. („Válasz a Berényi kiállítás ismertetésére.”)
Szeged, Móra Ferenc Múzeum. — Szijsz Béla. Tiszatáj. 1964. 18. évf. 12. sz. 8. Képekkel.
Berényi Ferenc festőművész kiállítása. Szolnok, Szigligeti Színház előcsarnoka. — Ism.: Lánosz Sándor. Szolnok megyei Néplap. 1964. márc. 29.
Berky Nándor szobrászművész kiállítása. Debrecen, TIT Csokonai Klub. — Ism.: Menyhárt József. Alföld. 1964. 15. évf. 4. sz. 373. Képpel. — Tóth Ervin. Hajdúbiharmegyei Népújság. 1964. márc. 3. Képekkel.
Bényi László festőművész kiállítása. Veszprém. — Ism.: Farkas Zoltán. Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 7. sz. 668–669.
Bér Rudolf festőművész kiállítása. Veszprém, Képcsarnok. — Ism.: (cserhát). Napló. 1964. nov. 6. Képpel.
Bíró Ferenc festőművész kiállítása. Debrecen, Medgyessy Szalon. — Ism.: Julow Viktor. Hajdúbiharmegyei Népújság. 1964. jún. 3. — Székelyhídi Ágoston. Alföld. 1964. 15. évf. 7. sz. 657–658.
Bíró Lajos festőművész kiállítása. Kiskunhalas, Thorma János Múzeum. — Ism.: Diószegi Balázs. Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 46.
Bokros László festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Ism.: Koczogh Ákos. Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 43–44. Képpel.
Szolnok, Verseghy Könyvtár. — rideg. — Szolnok Megyei Néplap. 1964. nov. 7.
Bor Pál festőművész retrospektív kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Bev.: Németh Lajos. Bp. 1964. Kiállít. Intézm., Révai Ny. Bp. Sztl. 1., képes. — 18 cm. — Dér Rózsa. Élet és Irodalom. 1964. aug. 15. — Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 10. sz. 629–630. — Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. aug. 5. — Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1964. aug. 12.
Bornemissa László festőművész kiállítása. Szombathely, Múvelődési és Sportház. — Ism.: Szamos Rudolf. Vas Népe. 1964. jan. 5. Képekkel.
Boross Géza festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Ism.: Cseh Miklós. Esti Hírlap. 1964. ápr. 16. — Telepy Katalin. Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 39–41. Képpel.
Borsos Miklós szobrászművész rajzainak kiállítása. Bp. Dürer-terem. — Ism.: Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 5. sz. 309. — Pap Gábor. Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 42. Képpel.
Borzó János festőművész kiállítása. Kecskemét. — Ism.: (havas). Népszava. 1964. jan. 26. Képpel. — Hernády István. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 40–41. Képpel.
Csabay Kálmán festőművész kiállítása. Miskolc, Szőnyi István-terem. — Ism.: Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 6. sz. 82–83.
Csemiczky Tihomér emlékkiállítás. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. — Kat. Bev.: Passuth Krisztina. Bp. 1964. Révai ny. 15 l., 3 t. — 20 cm. (Bev. és képfeliratok francia nyelven is.)
Csikász Imre (1884–1914) emlékkiállítás. Veszprém, Bakonyi Múzeum. — Kat. Az életrajzot írta: Takács Margit, E., a műtárgyjegyzéket összeáll.: Péter Márta. Veszprém, 1964. Veszprém Megyei Múzeum, Ig., Veszprém megyei Ny. V. 47 l., képes. — 19 cm. — Ism.: Szabadi Judit. Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 40. Képpel.
Csont Ferenc festőművész rajzkiállítás. Bp. Derkovits-terem. — Ism.: Baki Miklós. Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 7. sz. 669–671. — Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 38–39. Képekkel.
Csontváry Emélie emlékkiállítás. Bp. Szépművészeti Múzeum. — Kat. Összeáll.: Bodnár Éva. Bp. 1964. M. Nemz. Gal., Globus Ny. Bp. 18 l., képes. — 22 cm.
Csurigó Máté Lajos festőművész rézkarcok kiállítása. Kaposvár, Képcsarnok Ady Endre utcai helyisége. — Ism.: S. N. G. Somogy megyei Népújság. 1964. okt. 8.
Dala József festőművész kiállítása. Mezőkövesd, KISZ-ház. — Ism.: Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 46.

Demjén Attila kétszeres Munkácsy- és VIT-díjas festőművész kiállítása. Bp. XIV. Munkácsy Mihály Képzőművész Kör. — Kat. Bp. 1964. k. n. Sztl. 1., képes. — 16 cm.
Derkovits Gyula emlékkiállítás (1894–1934). Bp. Magyar Nemzeti Galéria. — Kat. Bev.: Szabó Júlia. Szombathely, 1964. Vasm. Tanács, Vasm. ny. 15 l., 6 t. — 20 cm. (Bev. német nyelven is.) Szombathely, Savaria Múzeum — Kat.: Id. fenn. — Ism.: Perneczky Géza. Népszabadság. 1964. aug. 22.
Dési Huber István emlékkiállítás. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. — Kat. Összeáll.: Manga Jánosné Heil Olga. Bp. 1964. Révai ny. 34 l., 18 t. — 24 cm. (Bev. és képfeliratok francia nyelven is.) — Ism.: Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 12. sz. 759–760. — Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. okt. 18. Képpel. — Rózsa Gyula. Élet és Irodalom. 1964. okt. 10.
Dobrosszav Lajos festőművész kiállítása. Tata, Kuny Domokos Múzeum. — Ism.: Bíró Endre. Komárom megyei Dolgozók Lapja. 1964. aug. 12. Képpel. — Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 10. sz. 630.
Dombrowszky Szaniszló festőművész kiállítása. Bp. — Kat. Bp. 1964. k. n. Múzeumok Rotauzeme. Sztl. 1. — 20 cm.
Id. Éber Sándor festőművész emlékkiállítás. Baja, Tanítóképző Intézet. — Ism.: Aszalós Endre. Petőfi Népe. 1964. máj. 17. Képpel.
Eschenbach Jenő keramikumművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Szövegét írta: Domanovszky György. Bp. 1964. k. n. Révai Ny. Bp. Leporellő, képes. — 19 cm. — Ism.: Révész Zsuzsa. Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 47.
Fayl Frigyes (1889–1953) festőművész emlékkiállítás. Salgótarján, Madách Imre gimnázium. — Ism.: Haulisch Lenke. Rajztanítás. 1964. 6. évf. 3. sz. 28.
Fekete György belsőépítész kiállítása. — Ism.: Juhász László. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 58–59.
Félegyházy László festőművész kiállítása. Debrecen, Medgyessy-terem. — Ism.: Tóth Ervin. Hajdú-Bihar megyei Napló. 1964. nov. 28.
Fényes Adolf gyűjteményes kiállítása. Nagykanizsa, Thury György Múzeum. — Ism.: Kirimi Irén, Kisdéginé. Zalai Hírlap. 1964. okt. 18.
Fenyő A. Endre festőművész gyűjteményes kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta: Pogány Ö. Gábor. Bp. 1964. Kiállít. Intézm., Révai Ny. Bp. Sztl. 1., képes. — 19 cm.
Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum. — Ism.: Martyn Ferenc. Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 7. sz. 667–668. Képpel. — Somogy megyei Néplap. 1964. ápr. 12. — Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. jan. 25.
Ferenczy Béni szobrászművész kiállítása — rajzok, vízfestmények, szobrok. Székesfehérvár, István Király Múzeum. — Kat. Szövegét írta: Kovács Péter. Székesfehérvár, 1964. István Kir. Múzeum, Székesfehérvári Ny. Sztl. 1., képes. — 22 cm. (Francia nyelven.) — (Bulletin du Musée Roi Saint Etienne. Série D. No. 30.) — Ism.: Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 7. sz. 439. — Frank János. Élet és Irodalom. 1964. máj. 23. — Kovács Péter. Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 44–45. Képpel. — Környei Elek. Magyar Nemzet. 1964. jan. 9.
Frank Frigyes festőművész retrospektív kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Bev.: Ambrus Tibor. Bp. 1964. Kner ny. Gyoma. 10 lev., képes. — 18 cm. — Ism.: (art). Esti Hírlap. 1964. okt. 1. — Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. okt. 2. — Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1964. okt. 10. — Szőnyi Jenő. Rajztanítás. 1964. 6. évf. 6. sz. 32. — Tasnádi Attila. Kortárs. 1964. 8. évf. 12. sz. 2012. („Kiállítási jegyzetek”).
Freytag Zoltán kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Ism.: Zolnay László. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 38–40. Képpel.
Fürtös György keramikumművész kiállítása. Pécs, Janus Pannonius Múzeum Néprajzi Osztálya. — Ism.: Kampis Péter. Dunántúli Napló. 1964. ápr. 8. Képpel. — Koczogh Ákos. Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 8. sz. 766–767.
Füstös Zoltán vásárhelyi festőművész kiállítása. Szeged, Horváth Mihály utcai

- képtár. — Ism.: Szelesi Zoltán. Dél-Magyarország. 1964. márc. 26.
- Garabuczy Agnes* festőművész kiállítása. Bp. Mednyánszky-terem. — Ism.: Fehér Zsuzsa, D. Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 41–42. Képpel. — Frank János. Élet és Irodalom. 1964. ápr. 11. — S. M. Magyar Nemzet. 1964. ápr. 9.
- Gellért Károly* iparművész fapasztkia kiállítása. Szombathely, Savaria Múzeum. — Ism.: Zentai Pál. Vas megye. 1964. márc. 29. Képpel.
- Gorka Géza* Kossuth-díjas keramikus művész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Kat. Szövegét írta: Fehér Zsuzsa, D. Bp. 1964. Csók István Gal., Ifjúsági Ny. Leporellő, képes. — 21 cm. — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. dec. 19. — (havas). Népszava. 1964. dec. 11. — Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1964. dec. 9.
- Balassagyarmat, Pálóc Múzeum. — Guttman Katalin. Nóradi Népújság. 1964. máj. 21. Képpel.
- Gorka Livia* keramikus művész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Kat. Szövegét írta: Domanovszky György. Bp. 1964. Csók István Gal., Közl. Ny. Leporellő, képes. — 20 cm. — Ism. Magyar Nemzet. 1964. máj. 8. — Major Máté. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 56–57. Képpel. — Pruckner Pál. Pestmegyei Hírlap. 1964. máj. 10. Képpel. („Kerámiák. Gondolatok egy kiállítás ürügyén.”)
- Göldner Tibor* festőművész kiállítása. Bp. Derkovits-terem. — Ism.: Meák Sári, Mísléyné. Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 43.
- Gräber Margit* festőművész retrospektív kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta: Frank János. Bp. 1964. k. n. Révai Ny. Bp. Sztl. 1., 12 kép. — 19 cm. — Ism.: Cseh Miklós. Ésti Hírlap. 1964. márc. 11. — Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. márc. 10. Képpel. — Frank János. Élet és Irodalom. 1964. márc. 14. — (hamar). Kisalföld. 1964. szept. 9.
- Gross Arnold* metszetkiállítása. — Ism.: Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 46. Képpel.
- Gruber Béla* (1936–1963) emlékkiállítása. Bp. Képzőművészeti Főiskola. — Kat. Bev.: Bernáth Aurél. Bp. 1964. Közdok. 10 lev., képes. — 19 cm. — Ism.: Dezső József. Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 36–37. Képpel. — Frank János. Élet és Irodalom. 1964. máj. 9. — Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. máj. 21. — Németh Lajos. Kortárs. 1964. 8. évf. 7. sz. 1161–1163.
- Gulyás Gyula* festőművész kiállítása. Bp. Pesterzsébet, Vasas Művelődési Ház. — Ism.: Napló (Veszprém). 1964. febr. 16.
- Gyarmathy Tihamer* festőművész műteremkiállítása. Bp. — Ism.: Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 6. sz. 330.
- Hajdúk Antal* festőművész kiállítása. Gyula, Múzeum. — Ism.: Dankó Imre. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 34–35.
- Hajdu Katalin* festőművész kiállítása. — Ism.: Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1964. nov. 12.
- Helés György* szoboralkaturista kiállítása. Szombathely, Művelődési és Sportház. — Ism.: Zentai Pál. Vas Népe. 1964. nov. 13. Képpel.
- Hévízi Piroška* grafikai portrékiállítása. Bp. Magyar Optikai Művek művelődési háza. — Ism.: Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. jan. 14. Képpel.
- Hincz Gyula* grafikai. Bp. Dürer-terem. — Ism.: Ritly Valéria. Magyar Nemzet. 1964. febr. 9.
- Holló László* grafikai. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. — Kat. Bev.: Ritly Valéria. Bp. 1964. Révai ny. 12 l., 4 t. — 20 cm. (A bev. és a képfeliratok francia nyelven is.) — Ism.: Juhász Béla. Alföld. 1964. 15. évf. 3. sz. 168–272. Képpel. — Tóth Ervin. Hajdúbiharmegyei Népújság. 1964. febr. 9. Képpel.
- Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem. — Bán Imre (megnyitó besz.). Alföld. 1964. 15. évf. 6. sz. 568–569.
- Uo. TIT Csokonai Klub. Újabb festményeinek kiállítása. — Juhász Béla és Szodoray Lajos megnyitó besz. Alföld. 1964. 15. évf. 5. sz. 468–471. Képpel. — Tóth Ervin. Hajdúbiharmegyei Népújság. 1964. ápr. 12. Képpel.
- Hornvánszky Gyula* festőművész kiállítása. — Ism.: Gyurkó László. Kortárs. 1964. 8. évf. 1. sz. 164.
- Horváth Imre* festőművész kiállítása. Debrecen, TIT Értelmiségi Klubja. — Ism.: Julow Viktor. Hajdúbiharmegyei Népújság. 1964. márc. 29. Képpel.
- Illés Árpád* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Ism.: Jánosy István. Jelenkor. 1964. 7. évf. 2. sz. 166–167.
- Istók János* szobrászművész kiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. — Kat. Összeáll.: Csap Erzsébet. Bp. 1964. Egyet. ny. 10 l., 4 t. — 20 cm. (Bev. és képfeliratok francia nyelven is.)
- Jaksa István* festőművész kiállítása. Kőszeg, Jurisich Miklós Múzeum. — Ism.: Szövényi István. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 40–41.
- Jodanovits István* festőművész kiállítása. Győr, Múcsarnok. — Kat. Szövegét írta: Zuber Titusz. Győr, 1964. Győr-Sopron m. ny. (8) lev., képes. — 21 cm.
- Józsa János* grafikai kiállítása. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem. — Ism.: Hajdúbiharmegyei Népújság. 1964. máj. 16.
- Hajdúböszörmény. — Tóth Béla. Uo. ápr. 26. Képpel.
- Juhász Sándor* zománccfestményei. Bp. Műegyetem Rózsa Ferenc Kollégiuma. — Ism.: Kovácsai György. Élet és Irodalom. 1964. máj. 9.
- Kalló László* festőművész kiállítása. Miskolc, Szőnyi-terem. — Ism.: -i-ó-. Napjaink. 1964. máj. 1.
- Kampis Margit* festőművész kiállítása. Pécs, Janus Pannonius Múzeum Káptalan utcai kiállítóterme. — Ism.: Bertha Bulcsu. Dunántúli Napló. 1964. szept. 15. Képpel.
- Károlyi Ernő* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Szövegét írta: Abonyi Arany, M. Bp. 1964. Kiállít. Intézm., Dunaújvárosi Ny. Leporellő, képes. — 20 cm. Ism.: Domonkos Imre. Rajztanítás. 1964. 6. évf. 5. sz. 32. Képpel. — Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. aug. 5.
- Kepes Agnes* iparművész keramikai kiállítása. Debrecen, Déri Múzeum. — Ism.: Sallay Katalin, Ditrőné. Alföld. 1964. 15. évf. 7. sz. 658.
- Keserő Ilona* festőművész kiállítása. Bp. Jókai Klub. — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. ápr. 11.
- Kis Nagy András* szobrászművész kiállítása. — Ism.: Bolgár Kálmán. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 34–35.
- Kisfaludy Károly* festményei és grafikai. Bp. Petőfi Irodalmi Múzeum. — Ism.: Oltványi Ambrus. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 260–261. — Zibolen Ágnes, Vayerné. Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 40–41. Képpel.
- Kondor Béla* festőművész kiállítása. Bp. Dürer-terem. — Ism.: Cseh Miklós. Ésti Hírlap. 1964. ápr. 9. Képpel. — Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. ápr. 8. — Frank János. Élet és Irodalom. 1964. ápr. 18.
- Szeged, Horváth Mihály utcai Képtár. — Papp Lajos. Tiszatáj. 1964. 18. évf. 6. sz. 9. Képpel. — Szelesi Zoltán. Dél-Magyarország. 1964. ápr. 22. Képpel.
- Székesfehérvár, István Király Múzeum. — Kat. Székesfehérvár, 1964. István Kir. Múzm., Múzeumi soksz. Bp. 8 lev., képes. — 18 cm. — Francia nyelvű kat. Szövegét írta: Pernecky Géza. Székesfehérvár, 1964. István Kir. Múzm., Szfvári Ny. Sztl. 1., sztl. 1. — 22 cm. — (Bulletin du Musée Roi Saint Étienne. Série D., No. 28.) — Ism.: Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 5. sz. 307–309. — Kovács Péter. Fejér megyei Hírlap. 1964. márc. 15. Képpel.
- Korga György* festőművész kiállítása. Bp. Mednyánszky-terem. — Ism.: Cseh Miklós. Ésti Hírlap. 1964. febr. 29. Képpel. — Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 5. sz. 309–310. — F. J. Élet és Irodalom. 1964. ápr. 11. („Egy siker árnyéka.”) — L. I. Népnyelvé. 1964. 11. évf. 5. sz. 38–39. Képpel. — Lánicz Sándor. Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 45. — Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1964. márc. 5. — Szabadi Judit. Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 42–44. Képpel.
- Kürthy Sándor* festőművész kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Kat. Szövegét írta: Fischer Ernő. Bp. 1964. Kiállít. Intézm., Dunaújvárosi Ny. Leporellő, képes. — 19 cm. — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. nov. 14. — Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1964. nov. 4.
- Laborcz Ferenc* szobrászművész kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum. — Kat. Szövegét írta: Kovács Péter. Székesfehérvár, 1964. István Kir. Múzm., Szfvári Ny. Leporellő, képes. — 20 cm. — (István Kir. Múzm. Közl. D. sorozat 35. sz.) — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. nov. 14.
- Litkei József* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Szövegét írta: Fábán Rózsa, I. Bp. 1964. Ifjúsági Ny. Leporellő, képes. — 20 cm. — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. dec. 19.
- Lussicza Lajos* festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Ism.: Ecsery Elemér. Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 41–42. Képpel.
- M. Szabó István* festőművész kiállítása. Baja, József Attila Kultúrház. — Ism.: Mészáros Filop. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 37–38.
- Maghy Zoltán* festőművész kiállítása. Debrecen, Déri Múzeum. — Ism.: Mody György. Alföld. 1964. 15. évf. 2. sz. 156–157.
- Major Jenő* festőművész emlékkiállítása. Szeged. — Ism.: Németh Lajos. Tiszatáj. 1964. 18. évf. 7. sz. 12. — Szelesi Zoltán. Délmagyarország. 1964. máj. 21.
- Marcell György* festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Ism.: S. M. Magyar Nemzet. 1964. aug. 18.
- Mazsaroff Miklós* festőművész kiállítása. Miskolc, Szőnyi István-terem. — Ism.: Zs. G.: Északmagyarország. 1964. máj. 24.
- Mende Gusztáv* festőművész emlékkiállítása. — Ism.: Szabó Jenő. Kisalföld. 1964. nov. 7.
- Mészáros József* festőművész kiállítása. Szombathely, Képcsarnok V. szombathelyi fiókja. — Ism.: Zentai Pál. Vas Népe. 1964. márc. 25. Képpel.
- Mihály Pál* festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. nov. 14. — Havas Lujza. Népszava. 1964. nov. 15.
- Miklósi Mária* festőművész kiállítása. — Ism.: Bolgár Kálmán. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 34–35.
- Miksz Gyula* festőművész kiállítása. Veszprém, Képcsarnok. — Ism.: Cserhát József. Napló. 1964. szept. 16. Képpel. — Uo. szept. 13. Képpel.
- Molnár Agnes* grafikusművész kiállítása. — Ism.: Gyurkó László. Kortárs. 1964. 8. évf. 1. sz. 164.
- Molnár Béla* textilművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Ism.: Mikes Ildikó. Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 48.
- Monos József* kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum. — Kat. Székesfehérvár, 1964. Szfvári Ny. 1 lev. — 25 cm. — (István Kir. Múzm. Közl. D. sorozat 32. sz.)
- Möré Mihály* festőművész kiállítása. Debrecen, Csokonai Értelmiségi Klub. — Ism.: Fényes Kálmán. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 42–43.
- Nagy Gyula* festőművész kiállítása. Veszprém, Képcsarnok. — Ism.: Sz. R. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 34. Képpel.
- Nagy István* festőművész emlékkiállítása. Baja, Múzeum. — Ism.: Solymár István. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 35–36. Képpel.
- Nagy József* ötvösművész kiállítása. — Ism.: Juhász László. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 58–59.
- Novotny Emil Róbert* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Szövegét írta: Frank János. Bp. 1964. Kiállít. Intézm., Közl. Ny. Sztl. 1., képes. — 21 cm. — Ism.: Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. nov. 5. — Frank János. Élet és Irodalom. 1964. okt. 24. Képpel.
- Paizs Éva* (pedagógus) festőművész kiállítása. Kecskemét. — Ism.: Csáky Lajos. Petőfi Népe. 1964. márc. 1.
- Pericz János* kiállítása. Pécs, Janus Pannonius Múzeum. — Ism.: Bertha Bulcsu. Dunántúli Napló. 1964. aug. 11.
- Szolnok, Damjanich János Múzeum. — Rideg Gábor. Szolnok Megyei Néplap. 1964. okt. 18. Képpel. — Uo. okt. 13.
- Peti János* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Szövegét írta: Xantus Gyula. Bp. 1964. Kiállít. Intézm., Dunaújvárosi Ny. Leporellő, képes. — 18 cm. — Domonkos Imre. Rajztanítás. 1964. 6. évf. 3. sz. 28.

- Platthy György festőművész kiállítása. — Ism.: Bertha Bulcsu. Dunántúli Napló. 1964. nov. 11. Képpel.
- Plejdell János festőművész grafikai kiállítása. Pécs, Janus Pannonius Múzeum. — Ism.: Kampis Péter. Dunántúli Napló. 1964. márc. 15. — (Mitzki). Dunántúli Napló. 1964. márc. 14. Képpel.
- Kazincbarcika, Felsőfokú Vegyipari Gépészeti Technikum. — Északmagyarország. 1964. máj. 19.
- Pör Bertalan önarcképei. Bp. Dürer-terem. — Ism.: Horváth Béla. Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 40–42. Képpel.
- Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. jún. 12.
- Uo. Radnóti Miklós Klub. — emlékkiállítás. — Ism.: (havas). Népszava. 1964. nov. 7. Képpel.
- Ráfael Győző festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Ism.: Dér Rózsa. Élet és Irodalom. 1964. aug. 15. — S. M. Magyar Nemzet. 1964. aug. 18.
- Rafaél Viktor festőművész műteremkiállítása. Bp. Mecset utca. — Ism.: Halits Géza. Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 46–47. Képpel.
- Rátkay Endre festőművész kiállítása. Pest-erzsébet, Vasas Művelődési Ház. — Ism.: Mezei Ottó. Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 45–46. Képpel.
- Rédey Endre szobrászművész műteremkiállítása. Bp. — Ism.: Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 6. sz. 330. — Maksay László. Rajztanítás. 1964. 6. évf. 5. sz. 31.
- Redő Ferenc festőművész kiállítása. Pécs. — Ism.: Martyn Ferenc. Jelenkor (Pécs). 1964. 7. évf. 8. sz. 704–705. Képpel.
- Regon Irén, H. festőművész-pedagógus kiállítása. Bp. Nádor utcai iskola. — Ism.: Maksay László. Rajztanítás. 1964. 6. évf. 5. sz. 31.
- Reich Károly rajz- és akvarellkiállítása. Bp. Dürer-terem. — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. máj. 30.
- Remsey Jenő festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta: Remsey Jenő. Bp. 1964. Kiállítási Intézm., Egyet Ny. Bp. Leporelló, képes. — 18 cm.
- Rér Mátys festőművész kiállítása. Bp. Derkovits-terem. — Ism.: Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1964. nov. 4.
- Rozsogonyi László (1894–1948) emlékkiállítása. Szentendre, Ferenczy Károly Múzeum. — Kat. Szövegét írta: Kántor Andor. Szentendre, 1964. Pest m. Ny. Vác. 11 l., képes. — 20 cm.
- Samu Katalin szobrászművész kiállítása. Hódmezővásárhely, Tornyai János Múzeum. — Kat. Hódmezővásárhely, 1964. Szegedi ny. 23 l., képes. — 20 cm.
- Schank László (orvosnagyi) festőművész kiállítása. Pécs, Fegyveres Erők Klubja. — Ism.: Dunántúli Napló. 1964. febr. 26. Képpel.
- Scheiber Hugó festőművész emlékkiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. — Kat. Összeáll.: Oelmacher Anna. Bp. 1964. M. N. G., Szekesfehérvári Ny. 20 l., képes. — 20 cm.
- Schrammel Imre keramikus (Fekete György belsőépítész és Nagy József ötvösművész) kiállítása. — Ism.: Juhász László. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 58–59.
- Sebestyén Ferenc festményeinek és grafikáinak kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: F. J. Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 43–44.
- Seres János festőművész kiállítása. Miskolc, Szőnyi István terem. — Ism.: Baki Miklós. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 35–36.
- Simon Béla festőművész jubileumi kiállítása. Pécs, Janus Pannonius Múzeum. — Ism.: (Romváry Ferenc). Dunántúli Napló. 1964. jún. 21. Képpel. — Uo. jún. 9. Képpel.
- Simon János kerámiai. — Ism.: Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 58–59. Képpel.
- Sinkó Károly grafikusművész kiállítása. Bp. Derkovits terem. — Ism.: Gázláng. 1964. okt. 16.
- Somogyi János festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Kat. Szövegét írta: Szakonyi Károly. Bp. 1964. Kiáll. Intézmények, Egyet. Ny. Bp. Leporelló, képes. — 19 cm. — Ism.: Tasnádi Attila. („Kiállítási jegyzetek.”) Kortárs. 1964. 8. évf. 12. sz. 2012.
- Staub Ferenc festőművész kiállítása. Szekszárd, Múzeum. — Ism.: Végh Miklós. Tolnamegyei Népiújság. 1964. ápr. 16.
- Sugár Andor festőművész emlékkiállítás. Balassagyarmat, Pálóc Múzeum. — Ism.: Nógrádi Népiújság. 1964. máj. 17. Képpel.
- Szabadi Veronika szobrászművész kiállítása. — Ism.: Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 58–59. Képpel.
- Szabó Iván szobrászművész kiállítása. Debrecen, Déri Múzeum. — Ism.: Kürti Katalin. Hajdúbiharmegyei Népiújság. 1964. márc. 5. Képpel. — Mody György. Alföld. 1964. 15. évf. 4. sz. 371–372. Képpel. — Hajdúbiharmegyei Népiújság. 1964. febr. 22.
- Nagyruzsák, Művelődési Ház. — Kovács Gyula. Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 47–48. Képpel.
- Szabó Lajos Munkácsy-díjas festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Kat. Szövegét írta: Soós Gyula. Bp. 1964. Kiállítási Intézmények, Dunajvárosi Ny. Leporelló, képes. — 19 cm.
- Szalay Ferenc festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Kat. Bp. 1964. Kiállítási Intézmények, Dunajvárosi Ny. Leporelló, képes. — 19 cm. — Ism.: Dömötör János. Tiszatáj. 1964. 18. évf. 6. sz. 4. — Németh Lajos. Kortárs. 1964. 8. évf. 6. sz. 995–997. Képpel. — Ritly Valéria. Magyar Nemzet. 1964. ápr. 21.
- Szalmás Béla festőművész (1908–1961) emlékkiállítás. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. — Kat. Összeáll.: Oelmacher Anna. Bp. 1964. Magyar Nemzeti Galéria, Révai Ny. Bp. 24 l., képes. — 20 cm. — Ism.: Heil Olga. Közalkalmazott. 1964. márc. Képpel. — Márfy Albin. Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 37–40. Képpel. — Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. máj. 6. — Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1964. márc. 28.
- Szamosvári József festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: Fóthy János („Három kiállítás”). Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 43.
- Szász Endre festőművész kiállítása. Szeged, Képcsarnok. — Ism.: Tiszatáj. 1964. 18. évf. 12. sz. 4. Képpel.
- Szentiványi Lajos festőművész kiállítása. Debrecen. — Ism.: Szi J Rezső. Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 44. Képpel.
- Szentpéteri József ötvösművész kiállítása. Bp. Iparművészeti Múzeum. — Ism.: Mihalik Sándor. Magyar Nemzet. 1964. aug. 15.
- Szikra János festőművész kiállítása. — Ism.: Fehér Zsuzsa, D. Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 45. Képpel.
- Szöllősi Endre szobrászművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta: Heil Olga, M. Bp. 1964. Csók István Gal., Alföldi Ny. Debrecen. Sztl. 1., képes. — 20 cm. — Ism.: Havas Lujza. Népszava. 1964. szept. 22. Képpel. — Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. okt. 2. — Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1964. okt. 10.
- Szónyi István festőművész kiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. (1963.) — Ism.: Gábor István. Pedagógusok Lapja. 1964. jan. 8. Képpel.
- Takáts Gyula grafikusművész kiállítása. Szolnok, Szigligeti Színház. — Ism.: (Dévényi Iván). Vigilia. 1964. 29. évf. 12. sz. 761. — Martyn Ferenc. Szolnok Megyei Néplap. 1964. okt. 18. Képpel.
- Teles Ede szobrászművész emlékkiállítás. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. — Ism.: Farkas Zoltán. Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 38. Képpel.
- Kecskemét, Katona József Múzeum. — H. N. Petőfi Népe. 1964. jún. 26.
- Tóbiás György festőművész gyűjteményes kiállítása. Szeged, Képcsarnok. — Ism.: Dér Endre. Dél-Magyarország. 1964. ápr. 28. — Tiszatáj. 1964. máj.
- Tóth Menyhért festőművész kiállítása. Hódmezővásárhely. — Ism.: Meák Sári. Csongrád-megyei Hírlap. 1964. márc. 1. Képpel.
- Tóth Sándor szobrászművész kiállítása. Hódmezővásárhely, Tornyai János Múzeum. — Ism.: dj. Csongrád-megyei Hírlap. 1964. ápr. 19. Képpel. — Papp Lajos. Tiszatáj. 1964. 18. évf. 6. sz. 9.
- Tóvári Tóth István Munkácsy-díjas festőművész gyűjteményes kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta: Simányi Frigyes. Bp. 1964. k. n. Révai Ny. Leporelló, képes. — 19 cm. — Ism.: Hamar Imre. Kisalföld. 1964. júl. 12. Képpel.
- Troján Marian József grafikai kiállítása. Debrecen, TIT Klub. — Ism.: Julow. Viktor. Alföld. 1964. 15. évf. 1. sz. 80.
- V. Tóth László festőművész kiállítása. Szombathely, Képcsarnok Váll. — Ism.: Zentai Pál. Vas Népe. 1964. ápr. 22. Képpel.
- Váci András festőművész kiállítása. Nyíregyháza. — Ism.: Koroknai Gyula. Kelet-magyarország. 1964. márc. 15.
- Varga Hajdu István festőművész kiállítása. — Ism.: Farkas György. Rajztanítás. 1964. 6. évf. 6. sz. 32. Képpel. — Torna József. Kortárs. 1964. 8. évf. 12. sz. 2011–2012.
- Varga Nándor Lajos grafikusművész kiállítása. Bp. Dürer terem. — Ism.: Cs(he) M(iklós). Esti Hírlap. 1964. febr. 21.
- Vassary János festőművész emlékkiállítás. Tata, Kuny Domonkos Múzeum. — Ism.: (Dévényi Iván). Vigilia. 1964. 29. évf. 8. sz. 500. — Komárom Megyei Dolgozók Lapja. 1964. jún. 6.
- Vaszkó Erzsébet festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Kat. Szövegét írta: László Gyula. Bp. 1964. Csók István Gal., Közl. Ny. Leporelló, képes. — 20 cm. — Ism.: Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. jún. 2. — Frank János. Élet és Irodalom. 1964. jún. 6. Képpel.
- Vecsesi Sándor festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Ism.: Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1964. febr. 18. Képpel.
- Végh Gusztáv grafikusművész kiállítása. Bp. Dürer terem. — Ism.: Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. okt. 30. Képpel. — Frank János. Élet és Irodalom. 1964. nov. 7.
- Veress Pál festőművész kiállítása. Bp. Derkovits terem. — Ism.: Fóthy János. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 40. Képpel.
- Vincze András festőművész műteremkiállítása. Szeged. — Ism.: Szelesi Zoltán. Délmagyarország. 1964. okt. 28. — Uo. febr. 26. Képpel.
- Viski Balás László festőművész gyűjteményes kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta: Frank János. Bp. 1964. Csók István Gal., Globus Ny. Sztl. 1., 12 kép. — 19 cm. — Ism.: Cs(he) M(iklós). Esti Hírlap. 1964. márc. 7. — Frank János. Élet és Irodalom. 1964. márc. 7. — S. M. Magyar Nemzet. 1964. márc. 12.
- Weinrager Adolf festőművész kiállítása. Debrecen, Csokonai Klub. — Ism.: Tóth Ervin. Hajdúbiharmegyei Népiújság. 1964. febr. 8. Képpel.
- Wirtz Ádám grafikusművész kiállítása. Bp. Dürer-terem. — Ism.: Murányi-Kovács Endre. Élet és Irodalom. 1964. jan. 4. — S. M. Magyar Nemzet. 1964. jan. 4. — Sz. R. Könyvtáros. 1964. 14. évf. 3. sz. 173. Képpel.
- Ybl Miklós emlékkiállítás. Bp. Fővárosi Tanács központi épülete. — Ism.: Farkas Elemér. Levéltári Szle. 1964. 1–2. sz. 116–117.
- Zágon Bertalan festő- és grafikusművész kiállítása. Szombathely, Tenitőképző Intézet. — Ism.: Zentai Pál. Vas Népe. 1964. ápr. 22. Képpel.
- Zala Tibor plakátjainak kiállítása. Miskolc, Herman Ottó Múzeum. — Ism.: Lánosz Sándor („Az utca művészete a kiállító-teremben.”) Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 44–45. Képpel. — Molnár László. Borsodi Szemle. 1964. 8. évf. 1. sz. 73–75. — Észak-Magyarország. 1964. jan. 26. Képpel.

b) Csoportkiállítások

BAJA

Túrr István Múzeum

Oltványi Imre emlékkiállítás. (1963). — Ism.: Solymos Ede. Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 46.

BÉKÉSCSABA

Helytörténeti kiállítás. — Ism.: Dömötör János. Műz. Közl. 1964. 4. sz. 25–30.

BUDAPEST

Bélyegmúzeum

Személy-ábrázolások magyar bélyegeken. 1871–1963. — Kat. Összeáll. Hamza

Imre. Bp. 1964. Közdok., Házi soksz. 49 l. — 20 cm. — (A Bélyegmúzeum 6. kiállításának katalógusa.)

Bizományi Áruház V. (IX., Kinizsi u. 12.)
11. sz. Képaució. — Kat. Bp. 1964. Bizományi Áruház V., Dunaujvárosi Ny. 32 l., képes. — 20 cm.

Csók István Galéria

Bakky Sándor festőművész és Megyeri Barna szobrászművész kiállítása. — Ism.: Cs(ah) M(iklós). Esti Hírlap. 1964. márc. 14. Képpel. — Pénzes Éva, N. Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 44. Képpel.
Kürthy Ödön és Balogh Rozsi textiltervező iparművészek kiállítása. — Ism.: Szatmári Gizella. Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 46–47. Képpel.
Mai magyar kispasztika kiállítás. — Ism.: Csap Erzsébet. („Sokszorosított kispasztikák kiállítása.”) Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 37. — Teknős Péter. Élet és Irodalom. 1964. febr. 15. Képpel.
Veszprém megyei képzőművészek tárlata. — Ism.: Főthly János. („Három kiállítás.”) Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 43.

Derkovits Gyula terem

Szilvász Margit festőművész és Szilvász György kerámikus kiállítása. — Ism.: F. J. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 34.

Dürer terem

Madách a mai képzőművészetben. — Ism.: (havas). Népszava. 1964. okt. 6. — S. M. Magyar Nemzet. 1964. okt. 9.

Egressy Klub

A Derkovits Képzőművészeti Kör kiállítása. — Ism.: Koczogh Ákos. Népművelés. 1964. 11. évf. 3. sz. 41. Képpel.

Építők Rózsa Ferenc Művelődési Háza

A Képzőművészeti Körök VI. Országos Kiállítása. (1963.) — Ism.: Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 45–46.

Ernst Múzeum

„Dolgozó emberek között.” Képzőművészeti kiállítás. — Kat. Bev. Vas János. Bp. 1964. Kiállítási Intézmények, Révai Ny. Bp. 26 l., képes. — 24 cm. — Ism.: Dutka Mária. Nők Lapja. 1964. máj. 23. Képpel. — Havas Lujza. Népszava. 1964. máj. 10. Képpel. — Oelmacher Anna. Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 42–43. — Péter Imre. Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 40–42. Képpel.
Marcel György és Ráfael Győző festőművészek kiállítása. — Kat. Szövegét írta: Gábor Emil — Kristó Nagy István. Bp. 1964. Kiállítási Intézmények, Révai Ny. Bp. Sztl. 1., képes. — 21 cm. — Ism.: (Dévényi Iván.) Vigilia. 1964. 29. évf. 10. sz. 629.

Stúdio 64. Fiatal képzőművészek V. kiállítása. — Kat. Bev. Bolgár Kálmán. Bp. 1964. k. n., Ifjúsági Ny. 151. — 20 cm. — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. dec. 12. Képpel. — Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1964. dec. 11. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1964. dec. 24.

Fényes Adolf terem

Fekete János és Végváry Gyula kerámikusok kiállítása. — Ism.: Brestyánszky Ilona. Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 45–46. Képpel.

Hazafias Népfrent I. Ker. Bizottsága

„Várkerület a képzőművészetben”. (Pályázattal egybekötött kiállítás.) — Ism.: Soós Klára. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 39.

Iparművészeti Múzeum

Esterházy-kincsek kiállítása. — Ism.: Katona Imre. („Az újabban helyreállított Esterházy-kincsek kiállítása”) Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 29–30. Képpel.
Kódex-miniatura kiállítás az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár anyagából. —

Ism.: Csapodi Csaba. Magyar Könyvszemle. 1964. 80. évf. 3. sz. 276. — Kovács Zoltán. Könyvtáros. 1964. 14. évf. 2. sz. 106–107. Képpel.; Vigilia. 1964. 29. évf. 3. sz. 189–190.
Shakespeare Magyarországon. — Ism.: Oltványi Ambrus. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 571.

József Attila Művelődési Ház

A XIII. kerület képzőművészeinek kiállítása. — Ism.: Kőrösi Lászlóné. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 40.

Képzőművészeti Főiskola

A Képzőművészeti Főiskola grafikai tanseksének kiállítása. — Kat. Bev. Bence Gyula. Bp. 1964. k. n. Terv Ny. Leporello, képes. — 19 cm. — Ism.: Ék Sándor. Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 44–45. Képpel. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1964. jún. 6. — Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1964. máj. 30.

Kulturális Kapcsolatok Intézete

Idegenforgalmi plakátok. — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. máj. 9.
Sajtó-grafika kiállítás. — Kat. Szövegét írta: Erneyi Sándor. Bp. 1964. Kiállítási Intézmények, Kossuth Ny. Bp. Leporelló, képes. — 16 cm. — Ism.: Brestyánszky Ilona, P. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 41–42. Képpel. — Cs. M. Esti Hírlap. 1964. ápr. 14.

Magyar Nemzeti Galéria

Magángyűjtemények anyagából rendezett kiállítás (modern magyar művészet) (1963.) — Ism.: (Dévényi Iván.) Vigilia. 1964. 29. évf. 1. sz. 53–54.
Szocialista Képzőművészek Csoportjának emlékkiállítása. (1934–1944.) — Kat. Szövegét írta és a katalógust összeállította: Oelmacher Anna. Bp. 1964. Magyar Nemzeti Galéria, Révai Ny. 45 l., 24 t. — 23 cm. (Francia nyelvű kivonattal.) — Ism.: Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. ápr. 15. — Havas Lujza. Népszava. 1964. ápr. 12. Képpel. — Heil Olga, M. Közalkalmazott. 1964. márc.; Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 29–30. Képpel. — Köpeczi Béla. („Életükkel és művészetükkel harcoltak a szocialista Magyarorszáért”. A kiállítás megnyitóbeszéde.) Élet és Irodalom. 1964. ápr. 18. Képpel. — L. S. Népművelés. 1964. 11. évf. 6. sz. 34. Képpel. — Major Máté. Magyar Ifjúság. 1964. ápr. 30. Képpel. — Mihályfi Ernő. Népszabadság. 1964. ápr. 19. Képpel.; („Egy visszatárlalt évtized.”) Ország Világ. 1964. ápr. 29. Képpel. — Murányi — Kovács Endre. Népszabadság. 1964. jún. 19. — Oelmacher Anna. Nógrádi Népiújság. 1964. máj. 21. — Perneczky Géza. („Gondolatok a Szocialista Képzőművészek Csoportjáról.”) Kritika. 1964. 2. évf. 6. sz. 30–32. Képpel.

Vásárhelyi Tárlat. Retrospektív kiállítás a vásárhelyi őszi tárlatok anyagából. 1954–1963. Kat. Szövegét írta Pogány Ö. Gábor. Bp. 1964. Magyar Nemzeti Galéria, Révai Ny. Bp. 56 l., 18 t. — 23 cm. — Ism.: (Dévényi Iván.) Vigilia. 1964. 29. évf. 9. sz. 569–570. — Fehér Zsuzsa, D. Tiszatáj. 1964. 18. évf. 8. sz. 12. — Ritty Valéria. (A „Vásárhelyi évtized.”) Magyar Nemzet. 1964. aug. 9.

Magyar Nemzeti Múzeum

A hódmezővásárhelyi aranykincsek kiállítása. — Ism.: Katona Imre. Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 37. Képpel.
A Magyar Nemzeti Múzeum történeti bútorai. — Kat. Szövegét írta: Kolba Judit, H. — Németh Annamária. Bp. é. n. (1964.) Múz. Ismeretterjesztő Közp., Múzeumok Rótaiüzeme. Leporelló, képes. — 20 cm.
Zrínyi emlékek a Nemzeti Múzeumban. — Ism.: Stier Miklós — Vida István. Századok. 1964. 98. évf. 3. sz. 608–610.

Mednyánszky terem

Demény Miklós festőművész és Márkus Károly szobrászművész kiállítása. — Kat. Szövegét írta Horváth Teréz. Bp. 1964.

Csók István Gal., Pátria Ny. Bp. Leporello, képes. — 20 cm.
„Művészet a lakásban.” — Ism.: Vajna Éva. Magyar Nemzet. 1964. okt. 2.
Szabados János és Szekeres Emil festőművészek kiállítása. — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. okt. 24.
Vigh Tamás és Kincses Mária kiállítás 1. — Ism.: Rozgonyi Iván. Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 41. Képpel.

Műcsarnok

Magyar népművészet. (1963.) — Ism.: Főthly János. („Három kiállítás.”) Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 42–43.

Népi Iparművészeti Tanács bemutató terme

A Népművészet mestereinek kiállítása. — Ism.: Magyar Nemzet. 1964. ápr. 17.

Országos Széchenyi Könyvtár

Magyar írók, művészek és tudósok ex librisei. — Kat. Bp. 1964. Orsz. Széchenyi Könyvtár—Kisgrafika Barátok Köre, KMK soksz. 51 l., képes. — 22 cm. (Bev. angol és orosz nyelven.) — Ism.: Soltész Zoltánné. Könyvtáros. 1964. 14. évf. 11. sz. 667. Képpel.; Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 6. sz. 399–400.

Petőfi Irodalmi Múzeum

Batsányi emlékkiállítás (a költő és felesége valamennyi ismert egykorú képmásának felsorakoztatásával). — Ism.: Oltványi Ambrus. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 260–261.
Madách emlékkiállítás. (Az Ember Tragédiája új illusztrációi.) — Ism.: (g. i.) Magyar Nemzet. 1964. okt. 28. — R. Gy. Népszabadság. 1964. nov. 5.
Zrínyi Miklós emlékkiállítás. — Ism.: Magyar Nemzet. 1964. nov. 15.

Rózsa Ferenc Kulturház

Fiatal képzőművészek kiállítása (a Budapesti Ifjúsági Napok keretében). — Ism.: Somos Miklós. Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 46–47. Képpel.

Szépítőművészeti Múzeum

Olimpiai kiállítás. („A sport a görög művészetben.”) — Ism.: d. m. Magyar Nemzet. 1964. szept. 25.
A reneszánsz kor művészete Magyarországon. — Kat. Szerk.: Gerevich Lászlóné és Radocsay Dénes. Bp. 1964. Múz. Ismeretterj. Közp., Révai Ny. Bp. 14 l., képes. — 20 cm. — Ism.: Dér Rózsa. Élet és Irodalom. 1964. aug. 22. Képpel. — Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. aug. 23. — Murányi-Kovács Endre. Hevesmegyei Népiújság. 1964. szept. 20. Képpel.; Keletmagyarország. 1964. szept. 4. Képpel.; Kisalföld. 1964. szept. 20. Képpel.; Népszabadság. 1964. szept. 2. — Szolnok megyei Néplap. 1964. szept. 6. Képpel. — Radocsay Dénes. Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 41–42. Képpel.

Városliget

Mezőgazdasági kiállítás. — Ism.: Dutka Mária. („Újzerű formák, ötletek, megoldások a mezőgazdasági kiállítás rendezésében.”) Magyar Nemzet. 1964. szept. 6.

CEGLÉD

Kossuth Múzeum

Ceglédi festők kiállítása. — Ism.: Ikvai Nándor. Pestmegyei Hírlap. 1964. jún. 12.
Dóza kiállítás. (19–20. századi magyar festészet és grafika.) — Ism.: (Dévényi Iván.) Vigilia. 1964. 29. évf. 9. sz. 568.
Pest megye népművészete. — Ism.: Varga Marianna. Népművelés. 1964. 11. évf. 12. sz. 38–39. Képpel.

CELLDÖMÖLK

A járási művelődési otthon képzőművészeti szakkörének bemutatója. — Ism.: Zentai Pál. Vas Népe. 1964. okt. 25. Képpel.

DEBRECEN

Déri Múzeum

III. tavaszi tárlat. (Debreceni és Hajdú megyei képzőművészek.) — *Ism.: Bényei József. Hajdúbiharmergyei Népújság. 1964. máj. 1. Képekkel. — Bógel József. Alföld. 1964. 15. évf. 6. sz. 565–567. Őszi tárlat (1963). — *Ism.: Kádár Zoltán. Alföld. 1964. 15. évf. 1. sz. 76–78.**

TIT Csokonai Klub

Kátai Mihály, Artner Ottó (festők) és Lajusa András (szobrász) kiállítása. — *Ism.: Julow Viktor. Alföld. 1964. 15. évf. 7. sz. 655. — Tilles Béla. Hajdúbiharmergyei Népújság. 1964. jún. 2.*

DUNAÚJVÁROS

Megei képzőművészek őszi tárlata. — *Ism.: — v. 1. — („Kiállítás — titokban.”) Fejér megyei Hírlap. 1964. nov. 14.*

EGER

Művelődési Ház

Balogh László festőművész és Dargai Lajos szobrászművész kiállítása. — *Ism.: (farkas) Hevesmegyei Népújság. 1964. szept. 13. Képekkel.*

Főiskola

Heves megyei képzőművészek tárlata. — *Ism.: Tóth Ervin. Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 45–46. Képpel.*

ESZTERGOM

Balassa Bálint Múzeum

A Duna-kanyar festői. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galéria anyagából. — *Kat. Bev.: Bodnár Éva. Bp. 1964. Magyar Nemzeti Galéria, Révai Ny. 19. 1., 6 t. — 20 cm. (Bev. és képfeliratok francia nyelven is.)*

Keresztény Múzeum

Barokk kiállítás. (Magyar) — *Ism.: (Dévényi Iván.) Vigilia. 1964. 29. évf. 4. sz. 248–249. Festőművész rajztanárok kiállítása. (Kaposi Antal, Környey László, Végvári I. János.) — *Ism.: Dévényi Iván. Komárom Megyei Dolgozók Lapja. 1964. máj. 29.**

GYŐR

Műcsarnok

Megei Képzőművészeti Tárlat. — *Ism.: Kovács Gyula. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 37–38. Képekkel. Megei Őszi Tárlat. 1964. — *Ism.: Hamar Imre. Kisalföld. 1964. okt. 25.**

GYULA

Vár

Békés megyei Tárlat (X.). — *Ism.: Szelesi Zoltán. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 36–37. VII. Alföldi Tárlat. — *Ism.: Dankó Imre. Alföld. 1964. 15. évf. 6. sz. 569–570. — K. K. Békés megyei Népújság. 1964. apr. 21.**

HAJDÚBÖSZÖRMÉNY

Múzeum

Fiatal művészek (Bíró Ferenc, Pálnagy Balázs, Hajdú Endre, Oláh Imre) kiállítása. — *Ism.: Konecz Zoltán. Hajdúbiharmergyei Népújság. 1964. jan. 5. Képpel.*

HÓDMEZŐVÁSÁRHELY

Tornyai János Múzeum

Csongrád Megyei Képzőművészek Tavaszi Tárlata. — *Kat. Bev.: Csenke László. Hódmezővásárhely — Szentes 1964. Szegedi Ny. Hódmezővásárhely. (16) lev., képes. — 17 cm. — *Ism.: Tóth Miklós (megnyitó beszéde. „Egységes és tartalmas művészi magatartással állunk szemben Vásárhelyen.”) Csongrád Megyei Hírlap. 1964. máj. 27.**

X. Várárhelyi Őszi Tárlat. (1963.) — *Ism.: Horváth Teréz. Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 37–40. Képekkel. — Koczogh Ákos. Uo. 36–37. Képpel.*

XI. Várárhelyi Őszi Tárlat. — *Kat. Bev.: Supka Magdolna, B. Hódmezővásárhely, 1964. Kner Ny., Békéscsaba. (20) lev., képes. — 19 cm. — *Ism.: Dömötör János. Csongrád megyei Hírlap. 1964. okt. 29. Képpel. — Erdei Ferenc akadémikus megnyitó beszéde. Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 42–44. Képekkel. — Kristóf Attila. („Riport Almásy Gyula és Németh József festő, Fekete János és Samu Kati szobrászművészekkel.”) Magyar Nemzet. 1964. okt. 11. Képpel. — Papp Lajos. Tiszatáj. 1964. 18. évf. 12. sz. 4. Képekkel.**

Vörös Rozália és Redő Ferenc festőművészek kiállítása. — *Ism.: Dömötör János. Csongrád megyei Hírlap. 1964. márc. 29. Képekkel. — F(é)h(ér) Zs(uzsa), D. Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 41–42. Képekkel.*

KAPOSVÁR

Rippl-Rónai Múzeum

A mai magyar iparművészet. — *Ism.: Somogy megyei Néplap. 1964. apr. 17. XVIII. Somogy megyei Képzőművészeti Kiállítás. — Kat. Kaposvár, 1964. Somogy m. Ny. Sztl. 1. — 17 cm. — *Ism.: Nagy Gabriella, S. Somogy megyei Néplap. 1964. okt. 15. Képpel.**

KAPUVÁR

Rábaközi Múzeum

Iparművészeti kiállítás. — *Ism.: Rácz Ernő. Kisalföld. 1964. okt. 3. Képpel.*

KECSKEMÉRT

Cifrapalota

Várárhelyi művészek kiállítása. — *Ism.: Pille György. Petőfi Népe. 1964. okt. 30.*

Katona József Múzeum

Kiss J. Zoltán és Fuchs József festőművészek kiállítása. — *Ism.: Simonka György. („Egy képkiallítás margójára.”) Petőfi Népe. 1964. jún. 21. Képekkel.*

KESZTHELY

Balaton Múzeum

Balaton Nyári Tárlat 1964. — *Kat. Bev. Keresztury Dezső. H. n. 1964. Kiállítási Intézmények, Egyet. Ny. Bp. 48 1., képes. — 18 cm. — *Ism.: Napló. 1964. jún. 9. (Díjkiosztásról is.)**

MISKOLC

Herman Ottó Múzeum

Megyénk története 1919-ig. (1964-ben megnyitott állandó kiállítás.) — *Ism.: Kovács Béla. Műz. Közl. 1964. 3. sz. 55–58. VIII. miskolci országos képzőművészeti kiállítás. 1964. dec. — 1965. jan. — Kat. Bev.: Gribovszki Lászlóné. H. n. 1964. Kiállítási Intézmények, Borsodi Ny. Miskolc. Sztl. 1., képes. — 22 cm. — *Ism.: Ritly Valéria. Magyar Nemzet. 1964. dec. 12. Miskolci Országos Grafikai Biennale. II. (1963.) — *Ism.: Fehér Zsuzsa, D. Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 38–41. Képekkel.***

NAGYATÁD

Művelődési Ház

Falusi téli tárlat. — *Ism.: Somogy megyei Néplap. 1964. nov. 3.*

NAGYKANIZSA

Thury György Múzeum

Az 1848-as szabadságharc zalai története. — *Ism.: Degré Alajos. Levéltári Szemle. 1964. 1–2. sz. 114–116. Kispasztika-grafika kiállítás (mai magyar művészek). — *Ism.: -te-, Zalai Hírlap. 1964. jún. 25.**

NAGYTÉTÉNY

Kastélymúzeum

Magyar bútorművészet a XVIII. században. — *Vezető. Bev.: Geszti Eszter. Szövegét írta: Szabolcsi Hedvig. Bp. 1964. Révai Ny. Bp. 31 1., képes. — 19 cm. (Francia nyelvű kivonattal.) — *Ism.: Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. jún. 17. — Jenei Ferenc Műz. Közl. 1964. 3. sz. 58–60.**

NYÍRBÁTOR

Báthori István Múzeum

Magyar tájak — magyar emberek. (Kiállítás a Magyar Nemzeti Galéria XX. századi anyagából.) — *Vezető. Irta: Telepy Katalin. Nyírbátor, 1964. Szabolcs-Szatmár. Ny. Nyíregyháza. 71., 1 t. — 21 cm. — (A Nyírbátori Báthori István Múzeum füzetei.)*

NYÍREGYHÁZA

Jósa András Múzeum

IX. Megyei Képzőművészeti Kiállítás. — *Ism.: Koroknay Gyula. Keletmagyarország. 1964. nov. 7. — Keletmagyarország. 1964. okt. 13. Menyhárt József, Félégyházi László és Bíró Lajos festőművészek kiállítása. — *Ism.: Mody György. Alföld. 1964. 15. évf. 7. sz. 653–654.**

PÉCS

Janus Pannonius Múzeum

Magyar éremművészet a XX. században. — *Ism.: Nagy Zsuzsa, Csengeryné. Dunántúli Napló. 1964. júl. 5. Képpel.*

SOPRON

A soproni művésztelep tárlata. — *Ism.: M. Kiss Pál. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 36. — Maros László. Kisalföld. 1964. aug. 26.*

SZEGED

Móra Ferenc Múzeum

Régészeti kiállítás. — *Vezető. Szeged, é. n. Móra Ferenc Múzeum, Szegedi Ny. V. 23 1., képes. — 14 cm. Szegedi Képzőművészek Kiállítása. — Kat. Szövegét írta: Szelesi Zoltán, Szeged, 1964. Szegedi Ny. (18) lev. — 19 cm. — *Ism.: Lódi Ferenc. Tiszatáj. 1964. 18. évf. 4. sz. 11. Képpel. — Szelesi Zoltán. Dél-magyarország. 1964. febr. 20. Szegedi Országos Képzőművészeti Kiállítás 1964. — Kat. Bev.: Fehér Zsuzsa D. Szeged, 1964. Kiállítási Intézmények, Szegedi Ny. V. Sztl. 1., képes. — 18 cm. — *Ism.: Gábor István. Magyar Nemzet. 1964. aug. 12. Képpel. — Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. aug. 15. — Szelesi Zoltán. Délmagyarország. 1964. aug. 1.; Tiszatáj. 1964. 18. évf. 9. sz. 4.***

SZÉKESFEHÉRVÁR

Csók István Képtár

A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége Északdunántúli Területi Szervezete kiállítása. — Kat. Bev.: Kovács Péter. Székesfehérvár, 1964. Székesfehérvári ny. 8. l., 4 t. — 22 cm. (István Király Múzeum közleményei D. sor. 37.)

Mátyás király kincsei. Kiállítás a székesfehérvári koronázás 500. évfordulója alkalmából. — Kat. Szövegét írta: Détári Angéla, Héjné. Székesfehérvár, é. n. István Király Múzeum, Székesfehérvári Ny. 26. l., képes. — 24 cm. — (István Király Múzeum Közleményei. D. sorozat 29. sz.) — Ism.: Détári Angéla, Héj (Miklósné). Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 6-9. Képekkel. — Voit Pál. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 48.

Téli Tárlat 1964. — Kat. Szövegét írta: Vayer Lajos. Székesfehérvár, 1964. Fejér Megyei Múzeumok, Székesfehérvári Ny. 23. l., — 21 cm. — Ism.: Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. febr. 9. — (k. o.) Fejér Megyei Hírlap. 1964. febr. 4. — Kovalovszky Márta, K. („Szobrok”). Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 32-33. Képekkel. — Lánosz Sándor. („Képek”). Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 28-32. Képekkel. — Pernecky Géza. Népszabadság. 1964. febr. 18. — Sobor Antal. Fejér Megyei Hírlap. 1964. febr. 9. Képekkel.

István Király Múzeum

Szentendrei festészet. — Kat. Bev.: Haulisch Lenke. Székesfehérvár, 1964. Székesfehérvári Ny. — Múz. Ism. Köz. soksz. Bp. 2. lev. 6. mell. — 22 cm. — (István Király Múzeum Közleményei. D. 33.) — (Ua. Francia nyelven is.) — (István Király Múzeum Közleményei D. 23.) — Ism.: Szilvágyi Irén. Fejér megyei Hírlap. 1964. aug. 2. Képpel.

Megyei Művelődési Ház

Magyar Néphadsereg katonaművészeinek kiállítása. — Ism.: A „Néphadsereg” cikkei nyomán. Fejér megyei Hírlap. 1964. aug. 16.

SZENTENDRE

Ferenczy Károly Múzeum

Szentendrei festészet. (1963.) — Ism.: Körner Éva. Jelenkor. 1964. 7. évf. 2. sz. 164-166. — Szabó Júlia. Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 44-46. Képpel.

Szentendrei festőművészek őszi tárlata. — Kat. Szövegét írta: Kampis Antal. Szentendre. 1964. Pest m. Ny. Vác. Sztl. 1., képes. — 20 cm.

SZOLNOK

Múzeum

Szolnok megyei kiállítás. — Ism.: Koczogh Ákos. Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 46.

Szolnoki Galéria

Szolnoki Téli Tárlat — 1963. — Ism.: Kaposvári Gyula. Jászok. 1964. 10. évf. 1-2. sz. 32-38. Képekkel.

SZOMBATHELY

Savaria Múzeum

Az Iparművészeti Múzeum új szerzeményeinek kiállítása. — Ism.: (pataki). Vas Népe. 1964. jún. 28. Képpel. Képzőművészeti és grafika kiállítás. (mai magyar művészek.) — Ism.: Zentai Pál. Vas Népe. 1964. máj. 31. Képekkel.

TATA

Kuny Domonkos Múzeum

A Duna-kanyar festői. — Ld. Esztergom, Balassa Bálint Múzeum.

TATABÁNYA

Népház

Megyei képzőművészek tárlata. — Ism.: Biró Endre. Komárom Megyei Dolgozók Lapja. 1964. jún. 6. Képpel.

TIHANY

Balatoni Nyári Tárlat 1964. — Ld. Keszthely, Balatoni Múzeum.

VÁC

Vak Bottyán Múzeum

Pest megyei képzőművészek X. tárlata. — Ism.: Pukner Pál. Pestmegyei Hírlap. 1964. jún. 17.; („Kiállítás — szépség-hibákkal.”) Uo. nov. 6.

VESZPRÉM

Bakonyi Múzeum

Balatoni Nyári Tárlat 1964. — Ld. Keszthely, Balatoni Múzeum. Megyei Őszi Tárlat 1964. — Ism.: Cserhát József. Napló. 1964. nov. 13. Új magyar festészet. (A Magyar Nemzeti Galéria új vásárlásából.) — Ism.: Péter Márta. Napló. 1964. jan. 25.

VISEGRÁD

Mátyás Király Múzeum

A gótika századai. (1963.) — Ism.: Entz Géza. Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 29.

ZIRC

Volt apátsági épület

„Bakony a képzőművészetben.” kiállítás. — Ism.: Koncz István. Napló. 1964. jún. 4.

c) Magyar kiállítások külföldön

Egyéni

Bornemisza László festőművész kiállítása. Helsinki. — Ism.: Élet és Irodalom. 1964. szept. 12. Képpel.

Czobor Béla festőművész kiállítása. Párizs, Galerie Zak. — Ism.: D(évényi) I(ván). Jelenkor. 1964. 7. évf. 5. sz. 451-452.; Vigilia. 1964. 29. évf. 4. sz. 248.

Gábor Marianne festőművész kiállítása. Palermo. — Ism.: Népszabadság. 1964. aug. 8. — Roma, Colonna Antonina. — Népszabadság. 1964. okt. 20.

Keserü Ilona festőművész kiállítása. Roma, Galleria d'Arte Bars. — Ism.: Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 48. Képpel.

Makrisz Zizi grafikusművész kiállítása. Mexikó. — Ism.: Sz. I. Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 43-44. Képpel.

Rombauer János (1782-1849) festőművész kiállítása. Eperjes. (1963-1964.) — Ism.: Rózsa György. Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 44.

Vaszary János festőművész kiállítása. Zürich, Galerie Semiha Huber. — Kat. Bev.: Pogány Ö. Gábor. H. n. 1964. Kiállítási Intézmények, Kner Ny., Békéscsaba. Sztl. 1., szt. kép. — 23 cm. (francia nyelven.) — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 32-33. Képpel.

Csoport

XXXII. Biennale, Velence 1964. — Ungheria. Kat. Szövegét írta: Vayer Lajos. Bp. 1964. Kossuth Ny. Leporelló, képes. — 25 cm. — Ism.: (Dévényi Iván.) Vigilia. 1964. 29. évf. 8. sz. 498-499. — (f. j.) Élet és Irodalom. 1964. máj. 9. Képpel. — M. A. („Az amerikai Pop'art császára” a velencei biennálén.) Magyar Nemzet. 1964. aug. 7. Kádár György és Tury Mária festőművészek kiállítása. Roma, Scipio galéria. —

Ism.: Kristóf Attila. Magyar Nemzet. 1964. máj. 31.

Magyar építészeti és városrendezési kiállítás. Bécs és Párizs. — Ism.: Lux Kálmán. Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 1. sz. 36-37.

Magyar grafikai kiállítás. Salzburg, Mirabell-Casino Galériája. — Ism.: párkány — Északmagyarország. 1964. szept. 27.

Magyar képzőművészeti kiállítás. Linz, Modern Múzeum. — Ism.: A. Gy. Esti Hírlap. 1964. febr. 5.

Magyar keramikusok kiállítása. London, Royal Festival Hall. (1963.) — Ism.: Domanovszky György. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 48-49. Képpel.

Magyar üvegek kiállítása. Liège, Musée du Verre. (Európai üvegművész 1958-1963.) — Ism.: Marik Klára, Tasnádiné. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 33-34. Képpel.

Miskolci grafikusok kiállítása. Salzburg. — Ism.: Borsodi Szemle. 1964. 8. évf. 5. sz. 85.

Nemzetközi ex libris könyvkiállítás. Nancy. (Franciaország.) — Ism.: Rajka Ágnes. („Az ex libris gyűjtés szennvedélye.”) A Könyv. 1964. 4. évf. 7. sz. 250-251. Képekkel.

Nemzetközi Könyvvásár. World Book Fair 1964. London. — Ism.: Sárlos László. A Könyv. 1964. 4. évf. 8. sz. 257-258. — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 4. sz. 207-208.

Varsói Nemzetközi Könyvkiállítás. — Ism.: Szántó Tibor. Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 4. sz. 210-211.

„A világ legszebb könyvei” kiállítás. Lipcse. — Ism.: Párczer Ferenc. Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 1. sz. 26-30.

KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYARORSZÁGON

a) Egyéni kiállítások

Castagnio, Juan Carlos argentin festőművész kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Ism.: Cs(é)h M(iklós). Esti Hírlap. 1964. aug. 15. Képpel. — Fehér Zsuzsa, D. Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 42-43. Képpel. — Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. szept. 4. — Néray Katalin, Magyar Nemzet. 1964. aug. 22.

Dalcev, Ljubomir bolgár szobrászművész kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Kat. Bp. 1964. Kiállítási Intézmények, ny. n. Leporelló, képes. — 22 cm. — Ism.: K. Gy. Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 26-27. Képekkel. — Antal Károly, Somogyi József és Tar István szobrászművészek. Uo. — S. M. Magyar Nemzet. 1964. jan. 12.

Hervé, Lucien fotóművész kiállítása. Bp. Magyar Építőművészek Szövetsége. — Ism.: (Dévényi Iván.) Vigilia. 1964. 29. évf. 12. sz. 760-761. — Frank János. Élet és Irodalom. 1964. nov. 7.

Hofbauer Imre angol festőművész kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Kat. Szövegét írta: Galla Kovács Ágnes. Bp. 1964. Múzeumi Ismeretterj. Központ, Múzeumok Rotunduma. Leporelló, képes. — 23 cm.

Jiquidi, Aurel román grafikusművész kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Ism.: Soós Klára. Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 39-40. Képpel.

Karsovszki, Preszlav bolgár festőművész kamarakiállítása. Bp. Magyar Sajtó Háza. — Ism.: S. M. Magyar Nemzet. 1964. máj. 6.

—? Latinka Művelődési Ház. — Somogy megyei Néplap. 1964. febr. 14.

Kudlac, Flantisek csehszlovák festőművész kiállítása. Bp. Csehszlovák Kultúra. — Ism.: (Flórián). Magyar Nemzet. 1964. szept. 27.

Kühn, Fritz NDK iparművész kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Kat. Bev.: Fritz Kühn. Bp. 1964. k. n. Alföldi Ny. Debrecen. Leporelló, képes. — 18 cm.

Masereel, Frans belga grafikusművész kiállítása. Bp. Szépművészeti Múzeum. — Kat. Szövegét írta: Vorms, Pierre és Lengyel Béla. Bp. 1964. Révai Ny. Bp. Sztl. 1., képes. — 19 cm. — Ism.: Flórián László. Magyar Nemzet. 1964. szept. 20.

Képpel. — Galambos Ferenc. Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 6. sz. 336–338. Képekkel. — Lengyel Béla. Népszabadság. 1964. szept. 17. Képpel. — Párczer Ferenc. A Könyv. 1964. 4. évf. 11. sz. 402–403. Képekkel.

Pantoja, Miguel Alandia bolíviai festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Bev.: Néray Katalin. Bp. 1964. Kiállítási Intézmények, Globus Ny. Bp. Sztl. 1., szt. kép. — 19 cm.

— Székesfehérvár, István Király Múzeum. — Fejér Megyei Hirlap. 1964. okt. 11.

— Veszprém, Bakonyi Múzeum. — Cserhát József. („A Catari-panno festője.”) Napló. 1964. nov. 1. Képpel.

Paur, Jaroslav csehszlovák festőművész kiállítása. Bp. Csehszlovák Kultúra kiállítóterme. — Kat. Szövegét írta: dr. Setlik. Bp. 1964. Csehszlovák Kultúra, FNyV. Leporello. — 17 cm. — Ism.: S. M. Magyar Nemzet. 1964. máj. 6. — Tibély Gábor. Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 37–38. Képekkel.

Toulouse-Lautrec, Henri de — grafikái. Bp. Szépművészeti Múzeum. — Kat. Bev. Takács Marianna, Harasztiné. Bp. 1964. Globus Ny. 22. l., 11 t. — 20 cm. — (Szépművészeti Múzeum, A Grafikai Osztály 95. kiállítása.) — Ism.: Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. ápr. 19. Képpel. — Takács Marianna. Magyar Ifjúság. 1964. máj. 30. Képpel.

b) Csoportkiállítások, gyűjtemények kiállítása

Angol grafikák a XVIII. században. (Mezzotinto kiállítás.) Bp. Szépművészeti Múzeum. — Kat. Összeáll.: Kaposy Vera, R. Bp. 1964. Múzeumi Ismeretterj. Közp. Egyet. Ny. Bp. 24 l., képes. — 20 cm. — Ism.: Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. okt. 22.

„*Contemporary British Painting*”. — Jelenkori brit festészet. Bp. Ernst Múzeum. — Ism.: Frank János. The New Hung. Quarterly. 1964. 5. évf. 13. sz. 204–206. — Körner Éva. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 50–51. Képekkel. — Lánicz Sándor. („Híradás Nyugatról.”) Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 33–34. — Pogány Ö. Gábor. Nagyvilág. 1964. 9. évf. 5. sz. 749–751.

Észt grafikák és iparművészeti kiállítás. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Ism.: Vajna Éva. Magyar Nemzet. 1964. márc. 7. Képpel.

Faenzai kerámia kiállítás. Bp. Iparművészeti Múzeum. — Ism.: Mikos Ildikó. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 56. Képekkel.

Finn plakátkiállítás. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta: Pellinen, Jukka. Helsinki. 1964. Oy Painomies. Leporello, képes. — 19 cm. — Ism.: Flórián László. Magyar Nemzet. 1964. szept. 12. — Népszabadság. 1964. szept. 6. Képpel.

Francia (bourgeois-i) festők kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum. — Ism.: Lánicz Sándor. (Híradás Nyugatról.) Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 34. Képpel.

Holland festők a XVII. században. Debrecen, Déri Múzeum. (A Szépművészeti Múzeum anyagából.) — Ism.: Muraközi Ágota. Hajdúbiharmanyai Népújság. 1964. okt. 20.

India élete és művészete. Szombathely, Művelődési és Sportház. — Ism.: Vas Népe. 1964. jan. 26.

Jugoszláv naiv művészek kiállítása. (1963.) Bp. Múcsarnok. — Ism.: Szalai Imre. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 54–55. Képekkel.

Kínai fametszet kiállítás. (Szecuan tartomány.) Bp. Múcsarnok. — Ism.: Polonyi Péter. Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 38–39. Képpel.

Középkori rajzok kiállítás. Bp. Szépművészeti Múzeum. — Ism.: Fenyő Iván. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 31–33. Képpel.

Lengyel iparművészeti kiállítás. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Bp. 1964. Kiállítási Intézmények, Révai Ny. Sztl. 1., képes. — 22 cm. — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. okt. 31. — (Havas) Népszava. 1964. nov. 1. — R. Gy. Népszabadság. 1964. nov. 13. — Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1964. nov. 12.

Német szocialista művészet. Bp. Ernst

Múzeum. — Kat. Bev.: Hoffmeister, Eckhard. Bp. 1964. Kiállítási Intézmények, Múzeumok Rotaprint üzeme. 16 l., — 20 cm.

A Római Építészeti Egyetem kiállítása. Bp. Múcsarnok. — Ism.: Olasz Lőránt. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 52–53. Képekkel.

Svédjei plakátkiállítás. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Ism.: f. j. Élet és Irodalom. 1964. febr. 15. Képpel. — Ritly Valéria. Magyar Nemzet. 1964. febr. 11. — Szamosi Ferenc. Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 31–32. Képekkel. — Veszprém, Bakonyi Múzeum. — Péter Márta. Napló. 1964. márc. 8. Képpel.

Szlovák grafikai kiállítás. Bp. Csehszlovák Kultúra. — Ism.: Brestyánszky Ilona, P. Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 35–36. Képpel.

— Miskolc, Herman Ottó Múzeum. — 1–6. Napjaink. 1964. febr. 1.

Szovjet képzőművészek kiállítása (fiatal) — Bp. Magyar Nemzeti Galéria. — Kat. Bp. 1964. k. n., Kner Ny. Gyoma. Sztl. 1., szt. kép. — 14 cm. — Ism.: Frank János. Élet és Irodalom. 1964. dec. 19.

Szovjet szobrászművészek (Muhina, Andrejev, Jefimov, Sadr) kiállítása. — Ism.: Csap Erzsébet. Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 37–38. Képekkel.

A Tretyakov-Képtár (Moszkva) kamara-kiállítása. — Ism.: Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1964. nov. 7.

Újjárendezett (modern) szoborkiállítás. Bp. Szépművészeti Múzeum. — Ism.: Soós Gyula. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 33–34. Képpel.

MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETRŐL

a) Általános cikkek

Hermann István: A művészet szabadságharcának kezdetei. Képzőművészet és vallás a korai olasz reneszánszban. — Világosság. 1964. 5. évf. 12. sz. 718–725. Képekkel.

A művészetekről — Valóság. 1964. 7. évf. 1. sz. 111–112.

Nemes Béla: A III. Nemzetközi Régiségvásár Firenzében. — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 47.

Nemes Béla: Műkereskedelem (Németországban a II. világháborúban.) — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 25–26.

Vida Mária, Székácsné: Japán művészetéről. — Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 32. Képpel.

b) Esztétika, művészetelmélet

Kiss Lajos: Plehanov esztétikája. — Nagyvilág. 1964. 9. évf. 7. sz. 1068–1072.

Szabolcsi Miklós: Vita közben. (Garaudy realizmus-elméletéről.) — Nagyvilág. 1964. 9. évf. 11. sz. 1714–1718.

Sziklay László: Szovjet viták az esztétikumról. — Kritika. 1964. 2. évf. 3. sz. 42–46.

Vörös László: Vita a szopról a szovjet esztétikában. — Helikon Világirodalmi Figyelő. 1964. 10. évf. 1. sz. 33–40.

c) Építészet, városépítés, műemlékek, műemlékvédelem

Régi

Dombi József: Bernini. I. d. „Szobrászat” rovatban Dombi címszó alatt.

Szücs Margit, B.: Donato Bramante (1444–1514). — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 4. sz. 60. Képpel.

Ybl Ervin: Francia székesegyházak. Részlet a „Visszaemlékezésim”-ből. Ifjú éveim. (1910.) — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 3–5. Képekkel.

Új

Barcza Géza: Szocialista országok műemléki törvényei. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 19–29. (Német nyelvű kivonattal.)

A Cambridgjei (1531-ben alapított) Egyetemi Nyomda új épülete. — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 6. sz. 350–355. Képekkel.

Dercsényi Dezső: Műemlékvédelem a Szovjetunióban. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 9–12. (Német nyelvű kivonattal.)

Entz Géza—Gerő László: Műemlékvédelmi tapasztalatok szocialista országokban. — Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp. 1964. 13–18. (Német nyelvű kivonattal.)

Füle Lajos: Havanna keleti Városrész. — Habana del Este. — Műszaki Tervezés. 1964. 3. évf. 3. sz. 35–37. Képekkel.

Hamburgi Elektromosművek Erőműve, Welcl (Bernhard Hermkes épít.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 42–46. Képekkel.

Henszlmann Lilla: A XX. századi finn építészet és hagyományai. — Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 12–14. Képekkel.

Kozák Károly: Tanulmányút Olaszországban. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 1. sz. 42–46. Képekkel.

Kubinszky Mihály: Dr. Jürgen Joedicke látogatása és előadásai Magyarországon. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 61.

Lehocsky Ödön: Textilkombinát, Leinefelde (NDK). (Andreas Welsler épít.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 40–43. Képekkel. (Angol nyelven is.)

Mueller Othmar: Tanulmányút Dél-Romániában. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 3. sz. 183–187. Képekkel.

Németh Antal: Ipari és mezőgazdasági építészet Jugoszláviában. (Úti beszámoló.) — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 2. sz. 69–75. Képekkel.

Pámer Nóra: A petronelli kastély (Ausztria) felhasználása. — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 113.

Szepessy Géza: A Turku-i középkori várkastély helyreállítása. (Abo Finnország.) — Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 126–127. Képekkel.

Az „SZKP XXII Kongresszusa” volgai vízierőmű. (Szovjetunió) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 16–17. Képpel.

Szokolay Vajk: Ausztráliai jelentés. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 46–47. Képekkel.

Az UIA III. Ipari Építészeti Szemináriuma. — Ism.: Parkas Ipoly. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 68–69. — Szendrői Jenő. Úo. 5. sz. 2–4. (Angol nyelven is.)

Az UIA III. Ipari Építészeti Szeminárium zárójelentése. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 56–58, 61–63. Képekkel. (Angol nyelven is.)

Az UIA Végrehajtott Bizottság ülése. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 59–60. Képekkel. (Angol nyelven is.)

Zoltán László: „A delosi deklaráció.” — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 61.

d) Szobrászat

Régi

Balogh Jolán: Un bas-relief en bronze de l'atelier de Hans Reichle. — Bronz dombormű Hans Reichle műhelyéből. — A Szépműv. Múz. Köz. 1964. 24. sz. 79–84. Képekkel. — 138–139.

Balogh Jolán: Vierges gothiques francaises. — Francia gótikus Madonna szobrok. — A Szépműv. Múz. Köz. 1964. 25. sz. 29–49. Képekkel. — 139–145.

Dombi József: Bernini. 1598–1680. Bp. 1964. Képzőműv. Alap. Kossuth Ny. 36 l., 22 t. — 17 cm. — (A művészetet könyvtára 50.)

Michelangelo: I. d. „Festészet” rovatban azonos címszó alatt.

Takács Zoltán, F.: Some notes to the bronzes and other objects of the Chinese collection. III. — Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Múv. Múz. Évkönyve. 1964. 7. köt. 203–210. Képekkel.

Új

Alberto. Material selected: Sándor Kontha. Préf.: Pablo Picasso. Bp. 1964. Corvina, Kossuth Print. 29 l., 37 t. — 30 cm. (Ua. francia, spanyol, angol nyelven is.)

**Fedor Ágnes:* Szabadtéri Maillol-műzeum készül Párizsban. — Magyar Nemzet. 1964. máj. 29.

Golubkina, Anna orosz szobrászművész születésének 100. évfordulójáról. — Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 45. Képpel.

Kontha Sándor: Alberto Sanchez (1895–1962). — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 125–135. Képpel.

**Köves Judit*: A Marx emlékmű alkotójánál. (Laurence Bradshaw angol szobrászművész.) — Népszava. 1964. máj. 1.

Markova Valéria: Muhina. 1889–1953. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth Ny. 36 l., 21 t. — 16 cm. — (A művészet kiskönyvtára 60.)

**Moldvai Győző*: Aki Marx síremlékét mintázta. Londoni beszélgetés művészi hitvallásról, az angol képzőművészetről Lawrence Bradshaw szobrászművésszel. — Napjaink. 1964. dec. 11.

Pap Gábor: Ernst Barlach. — Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 7–9. Képpel.

Pénzes Éva, N.: Giacomo Manzù (olasz szobrászművész). — Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 19–21. Képpel.

**Regős István*: Látogatás Ljubomir Dalcev bolgár szobrásznál. — Keletmagyarország. 1964. szept. 6. Képpel.

**Regős István*: „Mindig az embert akartam megalkotni!” Látogatás Ljubomir Dalcev bolgár szobrásznál. — Pestmegyei Hírlap. 1964. szept. 13. Képpel.

Soós Gyula: Constantin Meunier szobrai a Szépművészeti Múzeumban. — Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 9–12. Képpel.

e) Festészet

Régi

Boskovits Miklós: Botticelli. (Übers. Ferenc Gottschlig.) Bp. — Leipzig. 1964. Corvina–Seemann, Kossuth Ny. 95 l., 64 t. — 31 cm.

Czobor Agnes: La „Sainte Trinité” un tableau de Pietro Novelli il Monrealese au Musée des Beaux-Arts. — Pietro Novelli il Monrealese budapesti Szent-háromság képe. — A Szépműv. Muz. Közl. 1964. 24. sz. 85–93. Képpel. — 140–144.

Czobor Agnes: Vinckboons ábrázolásai a spanyol háború néhány jelenetéről. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 89–93. Képpel.

Fenyő Iván: Dürer. 1471–1528. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth Ny. 34 l., 28 t. — 16 cm. — (A művészet kiskönyvtára 54.)

Garas Klára: Giorgione et giorgionisme au XVII^e siècle. I. — Giorgione és a giorgionizmus a XVII. században I. — Szépműv. Muz. Közl. 1964. 25. sz. 51–80. Képpel. — 146–160.

Haulisch Lenke: Találkozás Michelangeloval. — Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 3–7. Képpel.

Horváth Béla: Bosch vagy Bruegel? — Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 5–8. Képpel.

Kampis Antal: Grünewald, Mathis Neithart Gothart. 14...? — 1528. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth Ny. 36 l., 26 t. — 17 cm. — (A művészet kiskönyvtára 49.)

Klempa Sándor Károly: Francisco de Zurbaran. 1598–1664. (Halálának 300 éves jubileumára) — Vigília. 1964. 29. évf. 12. sz. 727–732. Képpel.

Kovács György: An illustrated Wayang book. — Az Iparműv. Muz. és a Hopp Ferenc Keletázsiai Műv. Muz. Évkönyve. 1964. 7. köt. 187–201. Képpel.

Lajta Edit: Greco, Velazquez, Goya. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum Ny. 30 l., 18 mell. — 24 cm. — (Az én múzeumom 6.)

László Gyula: Botticelli. 1445–1510. (2. kiad.) Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth Ny. 30 l., 27 t. — 16 cm. — (A művészet kiskönyvtára 13.)

László Gyula: Leonardo, Michelangelo, Raffaello. (2. kiad.) Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum Ny. 31 l., 18 mell. — 24 cm. — (Az én múzeumom 1.)

Michelangelo halálának 400 éves fordulója:

**Artner Tivadar*: Michelangelo. — Magyar Ifjúság. 1964. febr. 15. Képpel.

Borsos Miklós: Megemlékezés Michelangeloról. Három Piéta. — Kortárs. 1964. 8. évf. 8. sz. 1309–1311.

**Dutka Mária*: A világ teremtetésétől az utolsó ítéletig. — Magyar Nemzet. 1964. febr. 16. Képpel.

Heitler László: Michelangelo. Emlékezés halálának 400. évfordulóján. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 3. sz. 32. Képpel.

Kardos Tibor: Michelangelo, az emberi szabadság művésze. — Világosság. 1964. 5. évf. 3. sz. 178–183. Képpel.

Kardos Tibor: Szentől szemben Michelangeloval. — Nagyvilág. 1964. 9. évf. 6. sz. 900–909.

Michelangelo halálának 400. évfordulóján (Olaszországban rendezett kiállítások, kiadványok). — Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 45.

**Murányi-Kovács Endre*: Michelangelo. — Népszabadság. 1964. febr. 16. Képpel.

Rónay György: Michelangelo. — Élet és Irodalom. 1964. febr. 22. Képpel.

Zolnay Vilmos: A nagy magányos szobrai között. — Könyvtáros. 1964. 14. évf. 2. sz. 99–102. Képpel.

Nagy Ildikó: Grünewald, Dürer, Holbein. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum Ny. 31 l., 18 mell. — 24 cm. — (Az én múzeumom 8.)

S. L.: Irodalmi adalék a Vermeer-hamisítások témájához. — Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 5–7. Képpel.

Szöllősy Andrásné: Breijel. (Bruegel.) 1525–1569. Perek. I. Jumiša Sargina. Bp. 1964. Korvina, Tip. Kosut. 38 l., 25 t. — 17 cm. — (Malaja biblioteka iszkuszsztva 18.)

Timár László: Michelangelo Buonarroti. Bp. 1964. Főv. Szabó Ervin Könyvtár, Áll. Ny. 104 l., 16 t. — 24 cm. — (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Tanulmányok U. S. 22. (45). — Ism.: -o-. Könyvtáros. 1964. 14. évf. 12. sz. 754.)

Tóth Ervin: Tarasz Sevenszko festésze és grafikája. A nagy ukrán költő és festő születésének 150. évfordulójára. — Alföld. 1964. 15. évf. 9. sz. 841–844.

Végvári Lajos: Hals, Rembrandt, Vermeer. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum Ny. 30 l., 18 mell. — 24 cm. — (Az én múzeumom 4.)

Ybl Ervin: Egy 1500 körüli velencei Madonna-kép. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 136–142. Képpel.

Ybl Ervin: Vermeer — a vesztes. — Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 4–5. Képpel.

Új

**Abonyi Arany, M.*: Raoul Dufy gigantikus műve „Az elektromosság története” Párizs Szépművészeti Múzeumba került. — Magyar Nemzet. 1964. aug. 27.

Angyal Endre: Martin Benka (szlovák festő) képei között. — Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 17–18. Képpel.

Aradi Nóra: Két kihallgatás. (B. Joganszon.) „Kommunisták kihallgatása”, A. Dejneka: „Kihallgatás” c. képekről. — Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 13–18. Képpel.

Artner Tivadar: Siqueiros és a „mexikói reneszansz”. — Élet és Tudomány. 1964. szept. 4. 1701–1707. Képpel.

Dévényi Iván: Giorgio Morandi. (1890–1964.) — Vigília. 1964. 29. évf. 8. sz. 500.

Dévényi Iván: Toulouse-Lautrec. (1864–1901.) — Vigília. 1964. 29. évf. 11. sz. 691–692.

Farkas Zoltán: Renoir. 1841–1919. (2. kiad.) Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth Ny. 29 l., 24 t. — 16 cm. — (A művészet kiskönyvtára 5.)

Genthon István: Cézanne. 1839–1906. (2. kiad.) Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth Ny. 25 l., 28 t. — 16 cm. — (A művészet kiskönyvtára 9.)

Genthon István: From Romanticism to Post-Impressionism. French paintings in Hungary. (Modern francia festmények a Szépművészeti Múzeumban.) Transl.: Éva Rácz. Bp. 1964. Corvina, Kossuth Print. 12 l., 48 t. — 19 cm. (Ua. német és francia nyelven.)

Gogh, Vincent van — válogatott levelei. Vál., ford. bev. és jegyz.: Dávid Katalin. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth Ny. 268 l., 16 t. — 20 cm. — (A művészettörténet forrásai.)

Harsányi Zoltán: A Párizsi Montmartre és művészete. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 4. sz. 28–31. Képpel.

Haulisch Lenke: Impressziók a szovjet festészet alakulásáról — Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 27–29. Képpel.

Hubay Miklós: A visit to Chagall. — The

New Hung. Quarterly. 1964. 5. évf. 16. sz. 137–146.

Hubay Miklós: Hol lehet most Chagall? (Látogatás Chagallnál Venceban.) — Új Írás. 1964. 4. évf. 5. sz. 611–617.

Kampis Antal: Matisse. 1869–1954. (2. kiad.) Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth Ny. 32 o., 26 t. — 16 cm. — (A művészet kiskönyvtára 10.)

**Kocsis Tamás*: Az alsósztregovai képvel. (Lőrincz Gyula szlovákiai festő és grafikusművészről.) — Magyar Nemzet. 1964. okt. 4. Képpel.

Kovács Éva: Kokoschka egy korai főműve a Szépművészeti Múzeumban. — Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 12–13. Képpel.

Körner Éva: Picasso. (2. kiad.) Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth Ny. 39 l., 26 t. — 16 cm. — (A művészet kiskönyvtára 16.)

Lukácsy Sándor: Egy kép előtt. (Kokoschka: Veronika.) — Nagyvilág. 1964. 9. évf. 6. sz. 958.

M. Kiss Pál: A 70 éves Nagy Imre (romániai magyar festőművész). — Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 15–18. Képpel.

Major Gyula: A XX. század japán festésze. A nyugati irányzatú festészet. — Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 28–31. Képpel.

Mihályfi Ernő: Picasso's apocryphal statement exposed as a forgery. — The New Hung. Quarterly. 1964. 5. évf. 14. sz. 167–168.

Mikecz Tamás: Nicholas Roerich (orosz festő, 1874–1947). — Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 15–16. Képpel.

Molnár László: Gustav Klimt (osztrák festőművész 1862–1919). — Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 9–10. Képpel.

Murányi-Kovács Endre: Manet, Degas, Renoir. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum Ny. 31 l., 18 mell. — 24 cm. — (Az én múzeumom 3.)

**Murányi-Kovács Endre*: Moszkvai műtermekben. (Oszovszkij és Zsilinszkij festőművészekről.) — Magyarország. 1964. okt. 18. Képpel.

Németh Lajos: Picasso Minotaurusz-sorozatáról. — Kortárs. 1964. 8. évf. 4. sz. 658–660.

Passuth Krisztina: Lyonel Feininger és a „Szocializmus katedrálisa”. — Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 13–14. Képpel.

Pataky Dénes: Claude Monet. — Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 8–12. Képpel.

A Picassonak tulajdonított nyilatkozatról. — Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 47–48.

Sárpataky László: Önámítás. (Beszélgetés Bargyljev szovjet, Laroutte francia, Lipino olasz festőművészekkel a modern — nyugati — művészetéről.) — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 2. sz. 30–32. Képpel.

Sztojka László: Műteremlátogatás a tárlatra készülő Emil Corneánál. (Román festőművész.) — Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 32–33. Képpel.

Takács Marianne, Harasziné: Toulouse-Lautrec. — Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 8–11. Képpel.

Végvári Lajos: Manet. 1832–1883. (2. kiad.) Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth Ny. 32 l., 26 t. — 17 cm. — (A művészet kiskönyvtára 2.)

Végvári Lajos: Az impresszionizmus koráról. — Rajztanítás. 1964. 6. évf. 5. sz. 21–27. Képpel.

Zibolen Agnes, Vayerné: Antonio Berni (argentín festő). — Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 10–11. Képpel.

f) Grafika

Régi

Gerszi Teréz: Dessins maniéristes néerlandais. — Németalföldi manierista rajzok. — A Szépműv. Muz. Közl. 1964. 24. sz. 65–78. Képpel. — 132–137.

Gerszi Teréz: Deux feuilles d'étude de Jacques de Gheyn. — Jacques de Gheyn két tanulmánylapja. — A Szépműv. Muz. Közl. 1964. 25. sz. 81–86. Képpel. — 161–164.

Horváth Béla: Dürer Melankolia című metszetről. III. — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 6–10. Képpel.

Szántó Tibor: Kétszáz éves a lipcei Grafikai és Kézművészeti Főiskola. —

Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 6. sz. 397–398.
Vayer Lajos: Master drawings from the collection of the Budapest Museum of Fine Arts XIV–XVIII. centuries. (A rajzművészet mesterei.) Intr. and notes by —. (2. ed.) Bp. 1964. Corvina, Offset Print. 31 l., 109. t. — 40 cm. — Bibliogr. a képek jegyzékében.

Új

***A. G.: Egy forradalmi képzőművész: 75 éves Frans Masereel.** — Hevesmegyei Népiújság. 1964. aug. 2. Képpel.
Aradi Nóra: Frans Masereel. Kritika. 1964. 2. évf. 11. sz. 50–52.
Balás Edith, Pogányné: Quatre aquarelles de Giacinto Gigante et Gonsalvo Carelli. — Giacinto Gigante és Gonsalvo Carelli négy vízfestményéről. — A Szépműv. Műz. Közl. 1964. 25. sz. 99–106. Képpel. — 170–174.
***Bistrup, Herluf dán karikatúrista:** Oda-ítélték az 1963. évi Nemzetközi Lenin-Békedíjat. — Kisalföld. 1964. máj. 1.
Kontha Sándor: Käthe Kollwitz. 1867–1945. Bp. 1964. Képzőműv. Alap. Kossuth Ny. 25 l., 24 t. — 16 cm. — (A művészet kiskönyvtára 52.)
Lengyel Béla: Masereel születésének hetvenötödik évfordulóján. — Művészet. 1964. 5. évf. 9. sz. 15–16. Képpel.
P. B. E.: Preszlav Karovszki (bolgár grafikusművész). — Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 24–25. Képpel.
Pataky Dénes: Von Delacroix bis Picasso. (A rajzművészet mesterei. XIX. és XX. század.) 94 Handzeichnungen und Aquarelle. Ausgew. und eingel. von —. (2. Aufl.) Bp. 1964. Corvina, Egyet. Ny. 30 l., 94 t. — 40 cm. — Bibliogr. a képek jegyzékében.
Szántó Tibor: A lengyel gyermekkönyv illusztrációk. — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 5. sz. 267–278. Képpel.
Tóth Ervin: Wladislaw Skoczylas és az új lengyel fametszet indulása. — Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 19–21. Képpel.

g) Iparművészet — Népművészet

Régi

Batári Ferenc: A bútorgyűjtemény gótikus ládái. — Az Iparműv. Műz. és a Hopp Ferenc Keletázsiai Műv. Műz. Évk. 1964. 7. köt. 13–22. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
Egyed Edit: Egy Bacchus jelenetes kárpitról. — Az Iparműv. Műz. és a Hopp Ferenc Keletázsiai Műv. Műz. Évk. 1964. 7. köt. 23–33. Képpel. (Francia nyelvű kivonattal.)
Fehér Géza, ifj.: Contribution au problème de l'orfèvrerie turque à l'époque de l'empire Ottoman. — Acta Orientalia. 1964. 17. évf. 1. sz. 113–127. Képpel.
Gabory György: Beethoven és Liszt zongorájára. (Angol mesterek alkotása.) — Folia Arch. XVI. 1964. 241–249. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
Marik Klára, Tasnádiné: A faenzai Ferniani műhely fajsanszai gyűjteményünkben. — Az Iparműv. Műz. és a Hopp Ferenc Keletázsiai Műv. Műz. Évk. 1964. 7. köt. 129–142. Képpel. (Francia nyelvű kivonattal.)
Marik Klára, Tasnádiné: Franz Anton Bustelli. — Művészet. 1964. 5., évf. 1. sz. 28. Képpel.
Nékám Lajosné: Simon Troger két elefántcsont szoborcsoportja. — Az Iparműv. Műz. és a Hopp Ferenc Keletázsiai Műv. Műz. Évk. 1964. 7. köt. 91–105. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
Somogyi Árpád: Límoges-i zománcainkról. — Az Iparműv. Műz. és a Hopp Ferenc Keletázsiai Műv. Műz. Évk. 1964. 7. köt. 107–119. Képpel. (Francia nyelvű kivonattal.)
Sternegg Maria, Zlinskyné: Független hűzószerű empire zongoráink (az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében). — Az Iparműv. Műz. és a Hopp Ferenc Keletázsiai Műv. Műz. Évk. 1964. 7. köt. 143–154. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
Szabolcsi Hedvig: Deux commodes transition des ateliers d'Oeben et de Riesener. —

Az Iparműv. Műz. és a Hopp Ferenc Keletázsiai Műv. Műz. Évk. 1964. 7. köt. 121–127. Képpel.
Szabolcsi Hedvig: Französische Möbel in Ungarn. (Übertr. Edith Lénárt.) Bp. 1964. Corvina, Druck. Athenaeum. 57 l., 24 t. — 18 cm. (Ua. angol és francia nyelven is.)
Temesváry Ferenc: Török tűzfegyverek Buda 1686. évi ostromából. — Folia Arch. XVI. 1964. 211–218. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
Vétesy Miklós: Bernardino da Siena autográf kézirata az Egyetemi Könyvtárban. — Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 3. sz. 239.

Új

Jávorfői Tibor: A bécsi tavaszi bútortvásár. — Faipar. 1964. 14. évf. 9. sz. 286–287. Képpel.
Jávorfői Tibor: A dán bútortvásár néhány tanulsága. — Faipar. 1964. 14. évf. 12. sz. 372–373. Képpel.
Jávorfői Tibor: A japán bútortipar helyzete és időszerű feladatai. — Faipar. 1964. 14. évf. 3. sz. 91.
Jávorfői Tibor: A kölni bútortvásár. (Magyar anyag is.) — Faipar. 1964. 14. évf. 5. sz. 156–157. Képpel.
Jávorfői Tibor: A román bútorgyártás fejlődése. — Faipar. 1964. 14. évf. 3. sz. 94–95. Képpel.
Kárpitoltó bútortújdonságok külföldön. — Faipar. 1964. 14. évf. 9. sz. 287–288. Képpel.
Koós Judit: „Finlandia” — Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 25–29. Képpel.
***Székelő Erzsébet:** Uzdini festőasszonyok. — Nők Lapja. 1964. jan. 11. Képpel.
(Ülőbútort) pályázat díjnyertesei (Angliában). — Faipar. 1964. 14. évf. 7. sz. 223–224. Képpel.

h) Múzeumok és képtárak, múzeológia

Ember Mária, V.: Beszámoló néhány németországi múzeum kiállításáról (München, Nürnberg, Drezda, Lipcse). — Műz. Közl. 1964. 3. sz. 41–45.
Koós Judit: Látogatás külföldi művészeti gyűjteményekben. II. Bécs. „Museum des 20. Jahrhunderts”. — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 25–27. Képpel.
Nagy Zoltán: Olaszországi múzeológiai tapasztalatok. — Műz. Közl. 1964. 3. sz. 26–40.
SZ. T.: A modern betű- és könyvművészet nemzetközi gyűjteménye (1890 — maig). Az Offenbach-i Klingspor-Múzeum. — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 1. sz. 33–37. Képpel.
Telepy Katalin: A Picasso Múzeum Antibesben. — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 23–24.

i) Restaurálás-konzerválás

Báthy Géza: A fakonzerválás helyzete és eredményei Lengyelországban. — Műz. Közl. 1964. 3. sz. 46–55.
Schlager Károlyné: Restaurálási tapasztalatok a Szovjetunióban. — Műz. Közl. 1964. 2. sz. 36–43.

j) Külföldön rendezett külföldi kiállítások

Egyéni

Carpaccio kiállítás. Velence. — Ism.: Zádor Anna. (A Stroll through the Carpaccio Exhibition in Venice.) — The New Hung. Quarterly. 1964. 5. évf. 14. sz. 172–175.
Goya kiállítás. London, Kir. Akad. — Ism.: Patkó Imre. Népszabadság. 1964. márc. 28. Képpel.
Picasso új képeinek kiállítása. Párizs, Galerie Louisa Leiris. — Ism.: Czöbel Béla párizsi levele. Pestmegyei Hírlap. 1964. febr. 23. Képpel. — Dunántúli Napló. 1964. márc. 8. (A 82 éves fiatal Picasso.) — Magyar Nemzet. 1964. febr. 9.
Rouault, Georges festőművész kiállítása. Párizs, Louvre. — Ism.: (Dévényi Iván.) Vigilia. 1964. 29. évf. 12. sz. 759.

Signac emlékkiállítás. Párizs, Louvre. — Ism.: Művészet. 1964. 5. évf. 6. sz. 45.
Sipos Béla (szlovák) festőművész kiállítása. (1963.) Kassa, Technikai Múzeum. — Ism.: Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 48.
Weixlgärtner-Neutra, Pepti és Söderberg-Weixlgärtner, Elisabeth zomácképei és Hohlt, Albrecht kerámiai. Zürich, Kunstgewerbe Múzeum. — Ism.: Koós Judit. Művészet. 1964. 5. évf. 1. sz. 32–33. Képpel.

Csoport

Bécs, Albertina. — A grafika története. — Ism.: Párczer Ferenc A Könyv. 1964. 4. évf. 2. sz. 50–51. Képpel.
Belgrád. Kiállítások. — 2. Jugoszláv Képzőművészeti Triennálé. — Ism.: Barabás László. (2. t. Belgrád.) Kisalföld. 1964. szept. 10. Képpel.

KÖNYV- ÉS FOLYÓIRAT-SZEMLE

Alpatov: A művészet története. I. köt. Az ókor, ókor és a középkor művészete. Bp. 1963. Képzőműv. Alap. 417 l., képes. — 31 cm. — Ism.: L. S. Könyvtáros. 1964. 14. évf. 5. sz. 307–308. — Pogány O. Gábor. A Könyv. 1964. 4. évf. 3. sz. 271–272.
Alt-Thüringen. Jahresschrift des Museums für Ur- und Frühgeschichte Thüringens. VI. köt. Szerk.: Behm-Blancé G. Weimar, 1963. Hermann Böhlau Nachfolger. 675 l., 164 k., 59 t. — Ism.: Bóna István. Arch. Ért. 1964. 91. évf. 2. sz. 271–273.
Annales Strigonienses. Az esztergomi múzeumok évkönyve. I. Szerk.: Zolnay László. Bp. 1960. Képzőműv. Alap. Alföldi Ny. Debrecen. 195 l., 29 t. — Ism.: Kubinyi András. Századok. 1964. 98. évf. 3. sz. 575–576.
Arta Popularda din Valea Jiului (Reginnea Hunedoara). — A Zsil völgyének népművészete. (Hunyad tartomány.) Bucuresti, 1963. — Ism.: Kósa László. Ethnographia. 1964. 75. évf. 4. sz. 638–639.
Artner Tivadar: Ismerkedés a művészettel. Bp. 1960. Móra Ferenc Kiadó. 214 l., 16 t., — 17 cm. — (Búvár könyvek 6.) — Ism.: Harsányi Zoltán. Rajztanítás. 1964. 6. évf. 3. sz. 29. Képpel.
Artner Tivadar: A középkor művészete. Bp. 1962. Móra Ferenc K. 250 l., 15 t., — 17 cm. — (Búvár könyvek 25.) — Ism.: Harsányi Zoltán. Rajztanítás. 1964. 6. évf. 3. sz. 29. Képpel.
Baktay Ervin: Die Kunst Indiens. Bp. 1963. Terra Verlag. 494 l., 444 kép, 6 színes t. — Ism.: Tóth Edit. Acta Orientalia. 1964. 17. köt. 3. sz. 360–361.
Batsányi János irodalmi munkássága és egykorú képmásai. Összeáll.: Tarnay Zsuzsanna és Rózsa György. Veszprém, 1963. Veszprém m. Műzeumi Ig. — Veszprém m. Kvtár. Veszprém m. Ny. 20 l., 8 t. — 24 cm. — Ism.: Kókay György. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 564.
Bedő Rudolf: Az 1961. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 1. sz. 38–53.
Bedő Rudolf: Az 1962. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 1. sz. 54–66.
Beier, Ulfi: African Mud Sculpture. Cambridge, 1963. The Univ. Press. 96 l., 77 t. — Ism.: Bodrogi T. Acta Ethnographica. 1964. 13. köt. 1–4. sz. 429–430.
Bell Quentin: Ruskin. Edinburgh—London, 1963. Oliver and Boyd Ltd. — Ism.: G(érő) L(ászló). Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 119–120.
Berenson, R.: Amerikai életforma az amerikai festészetben. (Der Monat. 1964. jan.) — Ism.: Valóság. 1964. 7. évf. 3. sz. 108–109.
Berkovits Ilona: A magyarországi Corvinák. Bp. 1962. Magyar Helikon, Kossuth Ny. Bp. 240 l., 48 t. — 34 cm. — Ism.: Vayer Lajos. Acta Hist. Art. 1964. 10. köt. 3–4. sz. 353–356.
Blam, David: The illustration of books. 3. ed. London, 1962. Faber and Faber. 200 l., 36 t. — Ism.: Takács Menyhért. Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 2. sz. 188–189.
Bogdán István: A magyarországi papírpár története. (1530–1900.) Bp. 1963. Akad

- Kiadó. 485 1. képes, 2. térkép. mell. — 24 cm. — Ism.: Hegedüs István. Papirpar. 1964. 8. évf. 1. sz. 29. — Köhegyi Mihály. Magyar Könyvszemle. 1964. 80. évf. 2. sz. 187—188. — Krajevsky Gizella. Vasi Szemle. 1964. 18. évf. 4. sz. 636.
- Borchard, Helmut—Traub, Volker: Einfamilienhäuser in den USA. München, 1962. Georg D. W. Callway. — Ism.: Vidos Zoltán (Különös házak). Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 16—17. Képekkel.
- Borsodi Műszaki Élet. A Műszaki és Természettud. Egyesületek Szöv. Borsodi Intézőb. Közl. Miskolc. 1964. 9. évf. 3. sz. — Ism.: Borsodi Szemle. 1964. 8. évf. 6. sz. 93—94.
- Briggs, A.: Victorian Cities (Viktoriánus városok). London, 1963. Oldham Press Ltd. 410 1., képes. — Ism.: G(érő) L(ászló). Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 4. sz. 253.
- Budapest Régiségei. A Budapesti Történeti Múzeum Évkönyve. XX. köt. Szerk.: Gerevich László. Bp. 1963. Akad. Kiadó. 574 1., képes. — Ism.: Dercsényi Balázs. Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 117—118.
- Budapesti Történetének Bibliográfiája. II. köt. 1686—1950. Főszerk.: Zoltán József. Bp. 1963. Főv. Szabó Ervin Kvtár. 616 1. — 30 cm. — Ism.: Béley Pál. Könyvtáros. 1964. 14. évf. 7. sz. 415—417. — Berza László. Magyar Könyvszemle. 1964. 80. évf. 2. sz. 179—181.
- Cassou, Jean: Panorama des arts plastiques contemporains. Párizs, 1960. Gallimard. — Ism.: Aradi Nóra. Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 1. sz. 66—69.
- Chassé, Charles: Les Fauves et leur temps. Lausanne-Paris, 1963. (La Bibliothèque des Arts.) — Ism.: Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 8. sz. 500—501.
- Clough Williams—Ellis: The Adventure of Building. (Az építészet élménye.) London, 1946. The Architectural Press. 91 1. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 119.
- Clough Williams—Ellis: Portmeirion, The Place and its Meaning. London, 1963. Faber and Faber. 96 1., képes. — Ism.: G(érő) L(ászló). Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 1. sz. 63—64.
- Csalog Zs.: A magyar népi fonástechnikák típusai. Ethnographia. 1962. 73. köt. 1—4. sz. 302—323. Képekkel. (Orosz és német nyelvű kivonattal.) — Ism.: Györgyi E. Acta Ethnographica. 1964. 13. köt. 1—4. sz. 420.
- Cseh kulturális emlékek térképe. (Mapa kulturních památek CSSR.) 1962. Prága. — Ism.: Mueller Othmar. Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 120.
- A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1960—1961. Szerk.: Béres András. A Debreceni Déri Múz. kiadv. 46. Debrecen, 1962. — Ism.: Mendek Ferenc. Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 116.
- Decorativ Art. Studio Yearbook, 1960—61. London. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 121—122.
- Diller, Otto Friedrich: Über die Technik von Befestigungen im Altertum und im Mittelalter. Phyllo—Byzantinische Akademie, Kastellologische Kommission. No. 2. (Hely és év nélkül.) — Ism.: G(érő) L(ászló). Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 122.
- Ernst, Konrad: Die Wiegendrucke des Kestner Museums. Neu bearbeitet, ergänzt von Christian v. Hensinger. Hannover. 1963. 4. 22. 130 1., 39 t. — Ism.: Borsá Gedeon. Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 2. sz. 194.
- Ethnographia (Zeitschrift der Ungarischen Ethnographischen Gesellschaft). Bd. LXXIII. 1—4. Bp. 1962. 640. — Ism.: Györgyi E. Acta Ethnographica. 1964. 13. köt. 1—4. sz. 415—437.
- Falvy Zoltán—Mezey László: Codex Alben-sis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert. Bp.—Graz, 1963. Akad. K. Akad. Druck- und Verlagsanstalt. 175 1., 161 t. — 27 cm. — (Mon. Hungariae Musica 1.) — Ism.: Szigeti Kilián. Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 2. sz. 186—187.
- Faragó Béla: Észrevételek (a „Megjegyzések a felszabadulás utáni festészetünkről” c. cikre. Művészet. 1963 dec. sz.) — Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 47—48.
- Fehér G.—Éry K.—Kralovszky A.: A Közép-Duna-Medence magyar honfoglalás- és kora Árpád-kori sírlelei.
- Leletkataszter. Szerk. Szőke B. Régészeti Tanulmányok II. Bp. 1962. Akad. K. 99 1., 2. térk. — Ism.: Dienes István. Arch. Ért. 1964. 91. évf. 1. sz. 134—139.
- Fehér Zsuzsa, D.: Új, népszerű művészeti könyvekről. — A Könyv. 1964. 4. évf. 11. sz. 404.
- Ferryday, P.: Victorian Architecture. London, 1963. J. Cape Ltd. 303 1., képes. — Ism.: G(érő) L(ászló). Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 3. sz. hátsó borítólapon.
- Fischer, Ernst: A nélkülözhetetlen művészet. (Von der Notwendigkeit der Kunst.) Ford. Nyilas Vera. Bp. 1962. Gondolat K. 243 1., 16 t. — 19 cm. — (Studium Könyvek 32.) — Ism.: Kaposi Márton. Tiszatáj. 1964. 18. évf. 2. sz. 8.
- Fischer, Ernst: A művészet jövője. (A Salzburgi V. Nemzetközi Hegel-Kongresszuson elhangzott előadás rövid szövege. „Weg und Ziel”. 1964. okt.) — Ism.: Valóság. 1964. 7. évf. 12. sz. 120—122.
- Fitz József: A magyar könyv története 1711-ig. Bp. 1959. Magyar Helikon K. 203 1. — (Fitz József — Kéki Béla: A magyar könyv története. 1.) — Ism.: Komlószi Tibor. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 255—256.
- Folia Archeologica XIV. A Magyar Nemzeti Múzeum Évk. Bp. 1962. Képzőműv. Alap. 264 1., 36 t. — Ism.: Castiglione László — Nagy Emese. Arch. Ért. 1964. 91. évf. 1. sz. 127—130.
- Folia Archeologica XV. A Magyar Nemzeti Múzeum Évk. Bp. 1963. Képzőműv. Alap. 236 1., 71 szövegközti kép. 32 t. — Castiglione László — Entz Géza. Arch. Ért. 1964. 91. évf. 2. sz. 269—271.
- Füst Milán: Látomás és indulat a művészetben. Szerk.: Ungvári Tamás. 2. bőv. kiad. Bp. 1963. Akadémiai K. 518 1. — 24 cm. — Ism.: Abodó Béla. Kortárs. 1964. 8. évf. 5. sz. 812—816. — Nyíró Lajos. („A művészet sajátosságai és a valóság. Füst Milán esztétikája.”) Kritika. 1964. 2. évf. 6. sz. 8—20.
- Gadney, R.: Kinetikus művészet. (The London Magazine, 1964. aug.) — Ism.: Valóság. 1964. 7. évf. 11. sz. 125—126.
- Gagentorn, Nina: Jenskaya odieja narodov povolija. (Materialu etnogenesou.) — (Costumes féminins des peuples des environs de la Volga. Contribution à l'ethnogenèse.) Tchekoskár, 1960. Tchou-vaskoye gossudarstvennoye izd. — Ism.: Kodolányi J. Acta Ethnographica. 1964. 13. köt. 1—4. sz. 427—429.
- Genthon István: Ferenczy Károly. Bp. 1963. Képzőműv. Alap. 245 1., 175 kép (8 színes). — 25 cm. — (Magyar mesterek.) — Ism.: Horváth Tibor. Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 3. sz. 248—250. Képpel.
- Giedion, S.: The Eternal Present. The Beginnings of Art. London, 1962. Oxford Univ. Press. 588 1., 20 színes, 351 fekete-fehér fotó, rajzillusztr., 6 térk. — Ism.: V. L. Arch. Ért. 1964. 91. évf. 1. sz. 140—141.
- A Göcseji Múzeum Jubileumi Évkönyve. 1950—1960. Szerk.: Szentmihályi Imre. Zalaegerszeg. 1960. 358 1. — Ism.: Hanzó János. Századok. 1964. 98. évf. 1—2. sz. 273—275.
- Gray, Camilla: The Great Experiment: Russian Art 1863—1922. New-York, 1962. — Ism.: Passuth Krisztina. (Orosz festészet a XX. század elején.) Nagyvilág. 1964. 9. évf. 8. sz. 1256—1258.
- Györfy György: Az Árpád-kori Magyarországi történeti földrajza. I. köt. A-Cs. Bp. 1963. Akad. K. 910 1., 15 térkép mell. — 25 cm. — Ism.: Dercsényi Dezső. Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 155—157. — Hoffmann Tamás. Valóság. 1964. 7. évf. 1. sz. 96—98. — Mollay Károly. Soproni Szemle. 1964. 18. évf. 2. sz. 189—190. — Moravcsik Gyula. Arch. Ért. 1964. 91. köt. 1. sz. 139—140. — Szabó István. Századok. 1964. 98. évf. 3. sz. 542—546.
- Haraszi Sándor—Petőfi Tibor: Utikalandók a régi Magyarországon. (Előszó és jegyzetek: Makkai László.) Bp. 1963. Tánács Kiadó. 324 1. — Ism.: Markó Árpád. Hadtört. Közl. 1964. 11. évf. 4. sz. 666—669.
- Henn, Walter: Entwurfs- und Konstruktionsatlas. (Tervezési és szerkezeti kézikönyv.) München. d. n. G. D. W. Callwey. — Ism.: Kubinszky Mihály. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 64.
- Herman Otto Múzeum Évk. III. 1959—1961. Szerk.: Komáromy József, Miskolc, 1963. Herman Otto Múz. Kiadv., Borsodi Nyomdaip. V. 119 1., 17 t. — Ism.: Borsodi Szemle. 1964. 8. évf. 2. sz. 89—90.
- Herman Ottó Múzeum Közleményei. 5. sz. Miskolc, 1963. Borsodi Nyomdaipari V. 64 1., képes. — Ism.: Borsodi Szemle. 1964. 8. évf. 3. sz. címlap belső oldala.
- Hiram, Asher: Die Entwicklung der antiken Synagogen und altchristlichen Kirchenbauten im Heiligen Lande. Sonderdr. Wiener Jahrbuch für Kunstgesch. Bd. 29. 1963. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 120—121.
- Hrauda, Wolfgang: Raumprobleme im europäischen Städtebau. München, 1956. 104 1., képes. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 1. sz. 61—63.
- *Huisman, Ph.—Dortu, M. G.: Lautrec par Lautrec. — Ism.: Abonyi Arany, M. Magyar Nemzet. 1964. szept. 5.
- Jacobson, P. M.: A művészi érzékelés pszichológiája. Moszkva, 1964. — Ism.: Sziklai László. Kritika. 1964. 2. évf. 11. sz. 47—49.
- Kampis Antal: A képzőművészetek története. Bp. 1963. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó. 807 1., 76 t. — 25 cm. — (A kultúra világa.) — Ism.: Dávid Katalin: Hozzászólás Kampis Antal „Képzőművészetek története” című könyvéhez. — Lukács Sándor: Válasz Dávid Katalin hozzászólására.” Kritika. 1964. 2. évf. 5. sz. 45—47. — Lukács Sándor. („Képzőművészet — tömegképek”) Uo. 3. sz. 62—64. — Farkas Zoltán. („Egy művészettörténet körül. Válasz Lukács Sándornak Kampis Antal „Kultúra és tudomány”-ban megjelent tanulmányának bírálatára.”) Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 48.
- Kapr, Albert: Buchgestaltung. Dresden, Verlag der Kunst. 356 1., képes. — Ism.: Párczer Ferenc. A Könyv. 1964. 4. évf. 7. sz. 247—248. — Szántó Tibor. Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 2. sz. 113.
- Kelemen Pál: El Greco. Revisited. 2. kiad. New York. 1961. The Macmillan. 10. 1761., 112 t. — Ism.: Bedő Rudolf. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 44.
- Knaipp, Friedrich: Hinterglasbilder aus Bauern- und Bergmannstuben des 18. und 19. Jahrhunderts. Linz, 1963. 112 1. — Ism.: Csilléry Klára, K. Ethnographia. 1964. 75. évf. 4. sz. 633—634.
- Kner Imre leveleiből. Kner Imre kiadatlant levelezése alapján összeáll.: Reichel Ágnes, P. Sajtó alá rendezte Kiss László. Szeged, 1963. Tömörkény István ált. gímn. 64 1. — 19 cm. — Ism.: Heverdi László. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 566.
- Knizsnije znaki Alexaja Jupatova. Katalog vusztavki. (Exlibris kiállítás.) Vologda, 1963. 40 1. — Ism.: Galambos Ferenc. Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 2. sz. 190.
- Koós Judit: Az elmúlt száz év iparművészete történetének újabb irodalmáról. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 3. sz. 242—247.
- Koppány Tibor—Péczely Piroška—Sági Károly: Keszthely. Bp. 1962. Képzőműv. Alap. 149 1., 118 kép. — 26 cm. — (Magyar műemlékek.) — Ism.: Gerő László. Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 158.
- Kovács Máté: A könyv és a könyvtár a magyar társadalom életében az államalapítástól 1849-ig. Összeáll. és bev.: —. Az egyes fejezetek anyagát sajtó alá rend. és bev.: Babiczky Béla, Fülöp Géza, Mezey László és Scher Tibor. A bibliográfiát Szele Béla állította össze. Bp. 1963. Gondolat K. 760 1., 22 t. — (Nemzeti Könyvtár. Művelődéstörténet.) — Ism.: Gyenis Vilmos. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 400—402.
- Lamb, Lynton: Drawing for illustration. London, 1962. Oxford Univers. Press. 211 1., 24 t. — Ism.: Takács Menyhért. Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 4. sz. 385—386.
- László Gyula: Barcsay. Bp. 1963. Képzőműv. Alap. 31 1., 28 t. — 17 cm. — (A művészet kiskönyvtára 44.) — Ism.: Haulisch Lenke. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 45—46. Képpel.
- Lazarev, V. N.: Rubljov. (Rublev Andrej) Ford.: Farkas Attila. Bp. 1963. Képző-

- műv. Alap. 36 l., 21 t. — 17 cm. — (A művészet kiskönyvtára. 43.) — Ism.: Kádár Zoltán. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 42–44. Képekkel.
- Le Corbusier*: An die Studenten — die „Charte d'Athènes“. Hamburg, 1962. Rowolt. 150 l. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 1. sz. 59–60.
- Lessing, G. E.*: Laokoön, Hamburgi dramaturgia. Bp. 1963. Akad. K. 768 l. — 21 cm. — (Az irodalomelmélet klasszikusai. 1.) — Ism.: Timár Árpád. Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 2. sz. 157–158.
- Lukács, Georg (György)*: Ästhetik. Teil I. — Die Eigenart des Ästhetischen. Halbband I und 2. Neuwied am Rhein, 1963. Luchterhand Verlag. 851, 887 l. — Ism.: Paulinyi Zoltán. Kritika. 1964. 2. évf. 9. sz. 43–52.
- Lükő, G.*: A jávor csillag-mitosz ábrázolása az Ural vidéki sziklarajzokon. (Ethnographia. 1962. 73. köt. 1–4. sz. 432–447. Képekkel. — Német és orosz nyelvű kivonattal.) — Ism.: Györgyi E. Acta Ethnographica. 1964. 13. köt. 1–4. sz. 422–423.
- Magirus, Heinrich*: Die Baugeschichte des Klosters Altzella. Berlin, 1962. Akad. Verlag. — (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 53 — Heft 2.) — Ism.: Eüntz Géza. Acta Hist. Art. 1964. 10. köt. 1–2. sz. 211–212.
- A Magyar bibliográfiák bibliográfiája. 1958–1960.* (Összeáll.: Ferenczy-Wendelin Lida, Fügedi Péterné, Somogyi Andrásné.) Bp. 1963. Orsz. Széchenyi Kvtár, Szegedi Ny. V. 240 l. — Ism.: Niederhauser Emil. Századok. 1964. 98. évf. 3. sz. 576.
- A Magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája. (1565–1840.)* Összeáll.: Stoll Béla. Bp. 1963. Akad. K. Akad. Ny. 537 l., — 20 cm. — Ism.: Vörös Károly. Századok. 1964. 98. évf. 1–2. sz. 268–269.
- A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei. IV. kötet.* Bp. 1963. — Ism.: Dévényi Iván. Vigilia. 1964. 29. évf. 9. sz. 567.
- Manga János*: Pásztorművészet. Bp. 1963. Képzőműv. Alap, Kossuth Ny. 41 l., 25 t. — 15 cm. — (Népművészeti sorozat.) — Ism.: B. J. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 46.
- Mc Lean, Ruari*: Victorian book design and colour printing. London. 1963. Faber et Faber. 16, 182 l., képes. — Ism.: Dezsényi Béla, Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 1. sz. 99–100.
- Mersic, Martin*: Baumgarten im Burgenland. Ein Beitrag zur Orts- und Kirchengeschichte des Burgenlandes. Wien, 1963. Selbstverl. des Verfassers. 136 l., képes. — Ism.: Mollay Károly. Soproni Szle. 1964. 18. évf. 3. sz. 285.
- Metodika resztavracii pamjatnikov arhitekturi.* (Az építészeti műemlékek restaurálásának módszertana.) Moszkva, 1961. 216 l., képes. — Ism.: G. I. Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 1. sz. 57–59.
- Mittelalterliche Bibliothekskataloge Österreichs.* Bd. 3. Steiermark. Bearb. von Gerlinde Möser-Mersky. Graz-Wien-Köln, 1961. 129 l. — Ism.: Csapodi Csabáné. Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 3. sz. 287–288.
- Molnár József*: A könyvnyomtatás hatása a magyar irodalmi nyelv kialakulására 1527–1576 között. Bp. 1963. Akad. K. Akad. Ny. 353 l. — 21 cm. — (Nyelvészeti tanulmányok 5. sz.) — Ism.: Köhegyi Mihály. Arrabona. 6. 1964. 397–398. — Varjas Béla. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 714–715.
- „Művészet” c. folyóiratról.* (Magyar Képzőműv. Szöv.) — Ism.: Dévényi Iván. („Megjegyzések a...” Vigilia. 1964. 29. évf. 10. sz. 627–629.
- „A Művészet Kiskönyvtára” c. sorozatról.* (Képzőműv. Alap K.) — Ism.: Csorba Géza. („Egy képzőművészeti könyvsorozatról.”) Új Írás. 1964. 4. évf. 11. sz. 1404–1406. — Dévényi Iván. Jelenkor. 1964. 7. évf. 8. sz. 771–773.
- „A Művészettörténeti Források” c. sorozatról.* (Szerk.: Vayer Lajos. Képzőműv. Alap K.) — Ism.: Harcos Otto. Jelenkor. 1964. 7. évf. 5. sz. 453–454.
- A művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei.* 3. Bauhaus szám. Bp. 1963. — Ism.: (Dévényi Iván.) Vigilia. 1964. 29. évf. 6. sz. 377–379.
- Oelmacher Anna*: Fényes. 1867–1945. Bp. 1962. Képzőműv. Alap., Kossuth Ny. 34 l., 25 t. — 16 cm. — (A művészet kiskönyvtára 39.) — Ism.: Harmath Judit. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 44–45.
- Perényi Imre*: Városerőstény. 2. r. Településtervezés. Egyet. tankönyv. 2. jav. és bőv. kiad. Bp. 1963. Tankönyvkiadó, Kossuth Ny. 467 l., képes. — 24 cm. — Ism.: Füle Lajos. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 60.
- Péter László*: A magyar művészettörténeti irodalom évi bibliográfiái. — Művészet. 1964. 5. évf. 7. sz. 28.
- Petzel, W.*: Alexander Archipenko — a modern plasztika Picassója. (Universitas, 1964. július.) — Ism.: Valóság. 1964. 7. évf. 11. sz. 126–127.
- Picard, L.*: Amerikai művészetet mutatnak be a világkiállításon az inkáktól a hiperavantgardistákig. (Die Welt. 1964. júl. 6.) — Ism.: Valóság. 1964. 7. évf. 9. sz. 116.
- Pleiner, Radomir*: Staré evropské kovárství. Stav metalografického vyzkumu. (Régi európai kovásmesterség. A metallográfiai kutatás mai állása.) Praha, 1962. — Ism.: Heckenast Gusztáv. Századok. 1964. 98. évf. 3. sz. 576–578.
- Polonec, Andrej*: Slovenské valašky, fokoše a cakany. Zbierky Slovenského národného muzea národopisného o dboru v Martine, zvázok II. (Szlovák pásztorbotok, fokok és juhászok.) Martin, 1963. 63 l., 15 t. — Ism.: Újvári Zoltán. Műveltség és Hagyomány. 1964. 190–191.
- Ragon, M.*: Jelensky, K. A.: Avantgarde és Akadémizmus. Preuves 1964. IV., Jardin des Arts. 1964. VI. — Ism.: Valóság. 1964. 7. évf. 10. sz. 124–125.
- Rainer, Roland*: Planungskonzept Wien. (Bécs városfejlesztési terve.) Wien, 1962. Verlag für Jugend und Volk GmbH. 200 l. — Ism.: Vidos Zoltán. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 64.
- Rank, Gustav*: Die Bauernhausformen im baltischen Raum. Würzburg, 1962. Holzner Verlag. 120 l., 58 kép, 4 t. — (Marburger Ostforschungen, Vol. 17.) — Ism.: Füzes E. Acta Ethnographica. 1964. 13. köt. 1–4. sz. 425–427.
- Régészeti Tanulmányok I–II.* — Szőke Béla: A honfoglaló és kora Árpád-kori Magyarország régészeti emlékei. Bp. 1962. Akad. K. 118 l., 15 t. — Fehér Géza — Ery Kinga — Kralovány Alán: A Közép-Duna-Medence magyar honfoglalás- és kora Árpád-kori sírleletei. Bp. 1962. Akad. K. 99 l., 2 térkép. — (A MTA Régészeti Kutató Csoportja kiadványai.) — Ism.: Bartha Antal. Századok. 1964. 98. évf. 1–2. sz. 232–234. — Filep Antal. Ethnographia. 1964. 75. évf. 4. sz. 634–636. — Török Gyula. Magyar Tud. Akadémia Társadalmi-történeti Tud. Osztályának Közl. Bp. 1964. 14. köt. 1–2. sz. 73–75.
- Regionális és tárgykörök szerinti nemzetközi bibliográfiák, kézikönyvek, folyóiratok, segédkönyvek.* (foly.) — Ism.: Sz. Ethnographia. 1964. 75. évf. 4. sz. 627.
- Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa.* Eine Sammlung von Materialien, besorgt von Johannes Irmischer. 1–2. Bd. Berlin. 1962. Akad. Verlag. 395, 327 l. (Deutsche Akad. der Wissenschaften zu Berlin. Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft. 32.) — Ism.: V. Kovács Sándor. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 561–563.
- Rózsa György*: Budapest régi látképei (1493–1800). Bp. 1963. Akad. K. 387 l., 96 t. — 25 cm. — (Monumenta Historica Budapestinensia. 2.) — Ism.: Jenei Ferenc. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 409. — Seenger Ervin. Acta Hist. Art. 1964. 10. köt. 1–2. sz. 213–214.
- Sárosi B.*: A magyar népi furulya. (Ethnographia. 1962. 73. köt. 1–4. sz. 590–611. 5 mell. — Német és orosz nyelvű kivonattal.) — Ism.: Györgyi E. Acta Ethnographica. 1964. 13. köt. 1–4. sz. 425.
- Schaal, Rolf*: Vorhangswände. (Függőfalak.) München é. n. G. D. W. Callwey. — Ism.: Kubinszky Mihály. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 64.
- Schramm, Percy Ernst* — Mutherich, Florentine: Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Grossen bis Friedrich II. 768–1250. München, 1962. Prestel Verlag. 484 l., képes. — (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München II.) — Ism.: Kovács Éva. Acta Hist. Art. 1964. 10. köt. 3–4. sz. 351–353.
- Schwencke, Johan*: Het Exlibris in Duitsland. Een Studie voor vrienden van boek en prent. Amsterdam — Antwerpen. (1963.) Wereld-Bibliotheek. 61 l. — Ism.: Galambos Ferenc. Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 2. sz. 189–190.
- Selymes Ferenc*: A Kommunizist a szovjet művészet és irodalom kérdéseiről. (1964. 10. sz.) — Jelenkor. 1964. 7. évf. 11. sz. 1076–1078.
- Sós Agnes, Dr.*: Die Ausgrabungen Géza Fehérs in Zalavár. (Arch. Hungarica. Series Nova XLII.) 1963. — Ism.: Bartha Antal. Századok. 1964. 98. évf. 5–6. sz. 1267–1269. — Perényi József. Arch. Ért. 1964. 91. évf. 1. sz. 132–134.
- Székhelyi Ágoston*: Folyóiratok olvasása közben. (Csontváryról és Picassó nyilatkozatáról.) — Alföld. 1964. 15. évf. 1. sz. 95–96.
- A szép otthon.* Bp. 1963. Kossuth Kiadó. — Ism.: Brestyánszky Ilona. P. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 46–47. Képpel.
- Szőke B.*: A honfoglaló és kora Árpád-kori magyarság régészeti emlékei. Bp. 1962. Akad. K. 118 l., 15 t. — Régészeti Tanulmányok I. — Ism.: Dienes István. Arch. Ért. 1964. 91. évf. 1. sz. 134–139.
- Technikatörténeti szemle.* Szerk. Szilágyi István. 1963. 1–2. sz. — Ism.: Cseh István. Műemlékvédelem. 1964. 8. évf. 2. sz. 117.
- Tóth Ervin*: Gáborjáni Szabó Kálmán grafikái. Debrecen, 1963. Déri Múzeum Barát Köre kiadv. 36 l., 33 fametszet és szénrajz. — 34 cm. — Ism.: Bögel József. Alföld. 1964. 15. évf. 1. sz. 78–80. Képekkel. — Paál Ákos. Rajztanítás. 1964. 6. évf. 5. sz. 32. — Solymár István. Művészet. 1964. 5. évf. 4. sz. 48. Képpel. — Szij Rezső. Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 3. sz. 250. Képpel.
- Török Gyula*: Die Bewohner von Halimba im 10. und 11. Jahrhundert. Bp. 1962. Akad. K. Akad. Ny. 169 l., 36 ábra, 100 t., 4 mell. — (Arch. Hungarica. Series Nova XXXIX.) — Ism.: Erdélyi István. Magyar Tud. Akad. Társadalmi-tört. Tud. Osztályának Közleményei. Bp. 1964. 14. köt. 1–2. sz. 77–80. — László Gyula. Századok. 1964. 98. évf. 4. sz. 804–806.
- The Typographic book 1450–1935.* A study of fine typography through five centuries exhibited in upwards of three hundred and fifty title and text pages drawn from presses working in the European tradition. With and intr. essay by Stanley Morison and Supplementary material by Kenneth Day. London, 1963. Bern. 13. 99 l., 377 t. — Ism.: D. B. Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 3. sz. 281–282.
- Uchastkina, Z. V.*: A history of russian hand paper mills and their watermarks. (Az orosz papírmalmok története és vízjeleik.) Hilversum, 1962. The Paper Publ. Soc. — Ism.: Kalmár Vera. Papírpár. 1964. 8. évf. 3. sz. 103–104.
- Varga L.*: A magyar népi építészeti vizsgálatok napjainkban. (Ethnographia. 1962. 73. köt. 1–4. sz. 177–205. Képekkel. — Német és orosz nyelvű kivonattal.) — Ism.: Györgyi E. Acta Ethnographica. 1964. 13. köt. Fasc. 1–4. 418–419.
- Vayer Lajos*: Masolino és Roma. Mecénás és művész a reneszánsz kezdetén. Bp. 1962. Képzőműv. Alap. 354 l., 230 kép, 16 színes t. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Nagyvilág. 1964. 9. évf. 12. sz. 1860–1863. — Solymár István. Művészet. 1964. 5. évf. 8. sz. 46–48.
- Weiss, Karl Theodor*: Handbuch der Wasserzeichen — Kunde. Hrsg. von Wisso Weiss. Leipzig, 1962. Fachbuchverlag. 10. 327 l. — Ism.: Fazekas József. Magyar Könyvszle. 1964. 1. sz. 98–99.
- Wilhelm Gzella, Cennerné*: Magyarország történetének képeskönyve. 896–1849. Bp. 1962. Képzőműv. Alap. 359 l., képes. — 29 cm. — Ism.: Gvenis Vilmos. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 125–126. — Rózsa György. Acta Hist. Art. 1964. 10. köt. 3–4. sz. 356–360. Képekkel.
- Winna latorosl w exlibrisie.* Katalog wystawy. Tarnow, 1963. (Norbert Lippóczy exlibris gyűjtő kiáll. Kat.) — Ism.: Galambos Ferenc. Magyar Könyvszle. 1964. 80. évf. 3. sz. 282–283.
- Zocca, Mario*: Le concezioni urbanistiche di Palladio. Palladio, 1960. 69–83. — Ism.: G(erő) L(ászló). Műemlékvédelem. 1964. 2. sz. 122–123.

Zoltán József: A barokk Pest-Buda élete. Ünnepek, szórakozások, szokások. Bp. 1963. Főv. Szabó Ervin Kvtár, Franklin Ny. 366 l., 26 t. — 24 cm. — (Főv. Szabó Ervin Könyvtár. Tanulmányok. U. S. 17. (40) — Ism.: Komlós Tibor. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 119–120.

BIBLIOGRÁFIÁK

Baranya és Pécs bibliográfiája. (Könyvek és folyóiratcikkek.) Összeáll.: Cseky István. Sajtó alá rend. Vargha Károly. Pécs, 1964. Városi Tanács — Városi Kvtár, Pécsi Szikra Ny. 283 l. — 20 cm.

Bibliographie choisie des ouvrages d'histoire publiés en Hongrie dans la deuxième moitié de 1961. — Acta Historica. 1964. 10. köt. 1–2. sz. 195–229.

Bibliographie choisie d'ouvrages d'histoire publiés en Hongrie dans la première moitié de 1962. — Acta Historica. 1964. 10. köt. 3–4. sz. 447–460.

Budapest történetének bibliográfiája. Összeáll. a Fővárosi Szabó Ervin Kvtár, Budapest Gyűjtemény. 3. köt. 1966–1950. Gazdaság. Szerk. Berza László, Bp. 1964. Franklin Ny. 639 l. — 29 cm.

Eötvös Loránd Tudományegyetem. Művészettörténeti Tanszék tagjainak 1963-ban megjelent munkái. — Az Eötvös Loránd Tud. egyet. Értesítője 1963/64. Bp. é. n. Egyet. Ny. 197–199.

Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem tanszékeinek tudományos és művészeti munkássága. — Az Építőip. és Közl. Műszaki Egyet. Évk. 1962/63 tanév. Bp. 1963. (1964.) — Építészettört. Tansz.: 121–124 l., Városp. Tansz.: 130–132 l.

Hadtörténelmi irodalom (1962. évi Magyarországon megjelent) bibliográfiája. Összeáll.: Molnár Éva, Vinczai István, Windisch Aladár. — Hadtört. Közlemények. 1964. 11. évf. 2. sz. 334–351.

Külföldi folyóiratok hadtörténelmi repertoriája. 1962. II. rész. Összeáll.: Molnár Éva, Vinczai István, Windisch Aladár. — Hadtört. Közlemények. 1964. 11. évf. 1. sz. 176–194. — 1963. I. rész. Összeáll.: Molnár Éva, Vinczai István, Windisch Aladár. — Hadtört. Közlemények. 1964. 11. évf. 4. sz. 690–703.

Leszák Andor irodalmi munkássága. Összeáll.: Zsádányi Guidó. — A Herman Ottó Múzeum Évk. IV. 1962–1963. Miskolc, 1964. 210–218.

Magyar Könyvszótár 1961–1962. A magyarországi könyvek, zeneművek és térképek címjegyzéke. Szerk.: Fügedi Péterné. Bp. é. n. Orsz. Széch. Kvtár. 15. 1138 l. — Ism.: Pálvolgyi Endre. Könyvtáros. 1964. 14. évf. 5. sz. 310–311.

Magyar levéltári irodalom bibliográfiája 1963. — Levéltári Közl. 1964. 35. évf. 2. sz. 270–277.

Magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája 1963. Összeáll.: Gönczi Éva, B. — Szabó Erzsébet. Közreadja: a Magyar Nemzeti Galéria. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 4. sz. 321–349.

Magyar régészeti irodalom 1963. Összeáll.: Németh Endre. — Arch. Ért. 1964. 91. évf. 1. sz. 150–164.

A Magyarországon megjelent történeti munkák (önálló kötetek, tanulmányok, cikkek) jegyzéke. Összeáll.: W. Windisch Éva. (1963. jan. 1. — 1963. jún. 30.) — Századok. 1964. 98. évf. 1–2. sz. 345–372. — (1963. júl. 1. — 1963. dec. 31.) — Uo. 4. sz. 893–921.

Műzumi kiadványok (1963-ban megjelent) — Műz. Közl. 1964. 1. sz. 60–62.

Szentgotthárd irodalmának válogatott bibliográfiája. Összeáll.: Bánó Zuzsa — Krajevsky Gizella. — Vasi Szle. 1964. 18. évf. 3. sz. 472–477.

Szolnok megyei cikk-bibliográfia. Összeáll.: Sági Pál. (1963. okt. 1. — 1964. márc. 31.) — Jászkunság. 1964. 10. évf. 1–2. sz. 95–96. — (1964. ápr. 1. — 1964. jún. 30.) — Uo. 3. sz. 144–145. — (1964. júl. 1. — 1964. szept. 30.) — Uo. 4. sz. 192–193.

NEKROLOG

Baktay Ervin, Dr. (1890–1963.) — Felvinczi Takács Zoltán. Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 1. sz. 36–37. — Harmatta János. Antik tanulmányok. 1964. 11.

köt. 3–4. sz. 287. — Az Iparműv. Műz. és a Hopp Ferenc Keletázsiai Műv. Műz. Évk. 1964. 7. köt. 157. Képpel.

Farkasházy Miklós festőművész. — H. G. Művészet. 1964. 5. évf. 11. sz. 48. képpel.

Felvinczi Takács Zoltán Dr. művészettörténész. (1880–1964.) — Horváth Tibor. Magyar Nemzet. 1964. dec. 6.; Műz. Közl. 1964. 4. sz. 67–68.

Fitz József (1888–1964.) — Kókay György. Irodalomtört. Közl. 1964. 68. évf. 735.

Jálics Ernő szobrászművész (69 éves korában). — W. E. Somogyi megyei Néplap. 1964. aug. 16. — Magyar Nemzet. 1964. aug. 12.

Kákay Szabó György, a Szépművészeti Múzeum főrestaurátora (1903–1964.) — Magyar Nemzet. 1964. jan. 28. — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 48.

Kelemen Lajos (1877–1963.) — Entz Géza. Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 3. sz. 227–229. Képpel.

Leszák Andor muzeológus (1880–1963.) — Huszár Lajos. A Herman Ottó Múzeum Évk. IV. Miskolc. 1964. 207–218. — (irodalmi munkásságának ismertetése.)

Major Jenő festőművész. — Szeles István. Művészet. 1964. 5. évf. 5. sz. 43.

Megay Géza muzeológus (1904–1963.) — Komáromy József. Borsodi Szle. 1964. 8. évf. 1. sz. 70–72.

Pór Bertalan festőművész (1880–1964.) — Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1964. szept. 1. Képpel. — (havas). Népszava. 1964. szept. 1. — (Köpeczi Béla gyászbeszéde.) Magyar Nemzet. 1964. szept. 4. — Lehocz Mária. Jelenkor. 1964. 7. évf. 11. sz. 1049–1050. — Murányi-Kovács Endre. Népszabadság. 1964. szept. 1. Képpel. — Oelmacher Anna. (Pór Bertalan emlékezete.) Szocialista Művészet. 1964. 7. évf. 10. sz. 1. Képpel. — Népszabadság. 1964. szept. 4.

Prohászka József festőművész (1885–1964.) — Heltai Nándor. Petőfi Népe. 1964. aug. 12.

Senyeri Oláh István festőművész (1863–1963.) — Biró Lajos. Alföld. 1964. 15. évf. 1. sz. 81.

Szabpanyos Béla (1930–1964.) — Z. J. Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 48.

Szivecsy Tibor építész mérnök (1884–1963.) — Vidos Zoltán. Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 64.

Viski-Baldás László festőművész. — Maksay László Rajztanítás. 1964. 6. évf. 5. sz. 31. Képpel.

KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI

Anosenko, Anna Alexandrovna: A szovjet múzeumok szerepe a szocialista kultúra építésében. (Korref.) — Múzeumok Igazgató-Tanácsának Nemzetközi Munkaértekezlete. Bp. 1964. 14–23.

Aragon, Louis: Először Roger Garaudy: Parttalan realizmus c. tanulmánykötetéhez. — Valóság. 1964. 7. évf. 1. sz. 92–95.

Bacescu, Mihail: A román múzeumügyről. (Korref.) — Múzeumok Igazgató-Tanácsának Nemzetközi Munkaértekezlete. Bp. 1964. 38–41.

Baudelaire (Charles) válogatott művészeti írásai. Válogatás (franciából) ford., bev., jegyz.: Csorba Géza. Bp. 1964. Képzőműv. Alap. Kossuth Ny. 251 l., képes. — 20 cm. — (A művészettörténeti források.)

Biztonsági övgyár, Hamburg (NSZK). (Harro Freese épít.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 48–49. Képpel. (Angol nyelven is.)

Chiarini, Marco: Una veduta di Castel Sant'Angelo. — Az Angyalvár egy látképéről. — A Szépműv. Műz. Közl. 1964. 24. sz. 95–96. Képpel. — 145–146.

Clasen, Karl Heinz: A Louvre képtára. (Die Gemäldesammlung des Louvre.) 2. A XIX. századi művek. Ford. Lengyel Géza. Bp. 1964. Képzőműv. Alap. 68 l., 80 t. — 32 cm.

Deckel Gépgyár, München. (Walter Henn, Joachim Zeh épít.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 24–31. Képpel.

Dimitrova, Alexandra: A bolgár régészeti tudomány eredményei a népi hatalom éveiben. — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 3–5. Képpel.

Dmitrieva, N.: A vizuális megjelenítés kifejező ereje. (Fejezet Dmitrieva, N.: „Ábrázolás és szó” c. könyvéből. Moszkva 1962. Izd. Iszkussztvo.) — Szovjet Művészettörténet. 1964. 19. köt. 14–29.

Dohánygyár, Turku (Finnország). (Kurt Simberg épít.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 5–7. Képpel. (Angol nyelven is.)

Dragut, Vasile: Luchian. 1868–1916. Bp. 1964. Képzőműv. Alap. Kossuth Ny. 21 l., 26 t. — 16 cm. — (A művészet kiskönyvtára 53.)

Diürrenmatt, Fr.: Plakáttrajzok hazámról. Svájci gyermekek számára. — Nagyvilág. 1964. 9. évf. 4. sz. 584–586. Képpel.

Egészségügyi berendezéseket gyártó üzem, Pöstyén (Csehszlovákia). M. Kutzey, V. Nekola épít. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 38–39. Képpel. (Angol nyelven is.)

Feist, Peter H.: Paul Cézanne. Ford. Gergely Erzsébet. Bp. 1964. Képzőműv. Alap. ny. n. 70 l., 42 t. — 32 cm.

Feuchtwanger, Lion: Goya. A megismerés gyötrelmes útja. (Életrajzi regény. Bev. Thomas Mann.) 4. kiad. Bp. 1964. Europa, Athenaeum ny. 60 l. — 20 cm. — (A világirodalom remekei.)

Fischer, Ernst: A romantika lényege. (Ursprung und Wesen der Romantik.) Ford. Beck Erzsébet. Bev.: Vajda György Mihály. Jegyz.: Wittmann Livia. Bp. 1964. Gondolat. Zrínyi Ny. 299 l., 5 t. — 18 cm.

Fitch, James Marston: Avant-garde vagy zsákutca? — Művészet. 1964. 5. évf. 3. sz. 11–18. Képpel.

Gaillard, Marc: Egy újító: Paul Maymont építésze. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 6. sz. 48–51. Képpel.

Gaillard, Marc: H. L. M. lakások Crêteilben. (Paul Bossard épít.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 56–59. Képpel.

Garaudy, Roger: Parttalan realizmus. (Esszégyűjtemény. Picassoról, Saint-John Perse-ről és Kafkáról.) Bp. 1964. Európa Könyvkiadó, Zrínyi Ny. 300 l. — 20 cm. — Ism.: Mihályi Gábor. Valóság. 1964. 7. évf. 2. sz. 84–87.

Gatz, Konrad-Wallenfang, Wilhelm Otto: Szín az építészetben. (Farbige Bauten.) Ford. Szentkúti Félix. Bp. 1964. Műszaki K. Franklin Ny. 323 l., képes. — 30 cm.

Goldwater, Robert: Vincent van Gogh. (1853–1890). Ford. Vermes Magda. Bp. 1964. Képzőműv. Alap. ny. n. (37) lev., képes. — 17 cm. — (Mesternyűvek zsebkönyvtára.)

Gorinszky, J.: A lakásépítés fejlődésének távlatai. — Magyar Építőipar. 1964. 13. évf. 4. sz. 193–198.

Hunter, Sam: Henri de Toulouse-Lautrec. (1864–1901). Ford. Vermes Magda. Bp. 1964. Képzőműv. Alap. ny. n. (38) lev., képes. — 17 cm. — (Mesternyűvek zsebkönyvtára.)

Hühns, Eric: Az NDK. múzeumairól és azok problémáiról. (korref.) — Múzeumok Igazgató-Tanácsának Nemzetközi Munkaértekezlete. Bp. 1964. 41–48.

Ivanov, Ivan: A bolgár könyvművészet. — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 6. sz. 339–344.

Jaffé, Michael: Some Pen Drawings of Landscape With Figures by Annibale Carracci. — Annibale Carracci néhány tájképrajza alakokkal. — A Szépműv. Műz. Közl. 1964. 25. sz. 87–97. Képpel. — 165–169.

Jaralov, J. Sz.: Úttörő-palota, Moszkva. — Magyar Építőművészet, 1964. 13. évf. 6. sz. 44–45. Képpel.

Joedicke, Jürgen: A modern építészet és az ipari építés. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 3–4. (Angol nyelven is.) — Dokumentációs anyag: 4–67. Képpel.

Joganson, N.: Ábrázolás és kifejezés viszonya a képzőművészetben. (Iszkussztvo. 1964. 4. sz.) — Szovjet Művészettört. 1964. 19. köt. 5–13.

Kagane, L.: Juan Pantoja de la Cruz férfi-portréján található dátumok és feliratok. (A leningrádi Áll. Ermitázs Közleményeiből. XXIV. 1963.) — Szovjet Művészettört. 1964. 19. köt. 74–77.

Kisérleti ipari csarnok, Moszkva. (Sz. I. Burdo épít.) — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 22–23. Képpel. (Angol nyelven is.)

Koch, Hans: Marxizmus és esztétika. Marx, Engels és Lenin esztétikai elméletéhez

- (Marxismus und Aesthetik.) Ford. Timár. Ilona. Bp. 1964. Kossuth K., Kossuth Ny. — Athenaeum Ny. 689 l. — 20 cm.
- Kostický, Bohus: A csehszlovák múzeumügyről. (Korref.) — Múzeumok Igazgató-Tanácsának Nemzetközi Munkaértekezlete. Bp. 1964. 23-28.
- Központi nukleáris kutatóintézet, Cadache (Franciaország) Építésk: D. Badani, P. Roux — Dorlut, G. Lagneau, M. Weill, J. Dimitrijevic. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 26-29. Képekkel. (Angol nyelven is.)
- Langer, Alfred: Paul Gauguin. Ford. Mátrai Tamás. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, ny. n. 90 l., 46 t. — 32 cm.
- Libman, M.: IR Monogrammista és körének domborművei az Ermitázsban. (A leningrádi Áll. Ermitázs Közleményeiből. XXIV. 1963.) — Szovjet Művészettört. 1964. 19. köt. 79-83. Képekkel.
- Lipton cég üzeme és irodaházpülete Bramalea, Ontario (Kanada). Építésk: E. R. Wilbee, John L. Parkin, W. E. Sheriff. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 52-55. Képekkel. (Angol nyelven is.)
- Marković, J. J. Dubinko: A jugoszláv múzeumügyről. (Korref.) — Múzeumok Igazgató-Tanácsának Nemzetközi Munkaértekezlete. Bp. 1964. 54-56.
- Meyer, J. J. L.: A modern könyvkötés mestere: Edgar Mansfield. — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 4. sz. 215-127. Képekkel.
- Murina, E.: Alkalmazott grafika. (Tvorcsesztvo. 1964. 2. sz. 9-13.) — Szovjet Művészettört. 1964. 19. köt. 30-37. Képekkel.
- Novoselszkaja, I.: Gaspard Dughet újonnan meghatározott rajzai. (A leningrádi Áll. Ermitázs Közleményeiből. XXIV. 1963.) — Szovjet Művészettört. 1964. 19. köt. 78-79. Képekkel.
- Nowicki, Jacek: Az építészeti politikai rendszerünk feltételei között. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 1. sz. 62-63.
- Paulista biológiai szeminárium, Sao Paulo (Brazília). Építésk: Rino Levi. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 9-13. Képekkel. (Angol nyelven is.)
- Prokofjev, V.: A francia festészet fejlődésének fő irányzatai a XIX. század elején. (Fejezet Prokofjev, V. „Theodore Géricault” c. könyvéből. Moszkva, 1963. Iszkussztvo.) — Szovjet Művészettört. 1964. 19. köt. 38-73. Képekkel.
- Plasnik, Mieczyslaw: A lengyel múzeumügyről. (Korref.) — Múzeumok Igazgató-Tanácsának Nemzetközi munkaértekezlete. Bp. 1964. 48-53.
- Realizmus a Nyugat művészetében. (Szovremennoe izobrazitel'noe iszkussztvo kapitalizticseszkijh sztran.) Összeáll. a Szovjetunió Tud. Akadémiájának Műv.tört. Intézete. Ford. Józsa Péter, Zahemszky László. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum ny. 173 l., képes. — 24 cm.
- Rohr vállalat rakéta és turbina szerelőüzeme, Winder, Georgia (USA). Építésk: George T. Heery. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 34-37. Képekkel. (Angol nyelven is.)
- Rudrauf, L.: Eugene Delacroix halálának századik évfordulója. Kiállítások Párizsban, Bordeaux-ban, Bayonne-ban, Torontóban és Ottawában. — Műv. tört. Ért. 1964. 13. évf. 4. sz. 253-262. Képekkel.
- Salmon, André: Modigliani szenvedélyes élete. (La vie passionnée de Modigliani.) (Életrajzi regény.) Ford.: Korolovszky Klári. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Athenaeum ny. 295 l., 14 t. — 20 cm.
- Schuster, Carl: Kapkaps with Human Figures from the Solomon Islands. — Acta Ethnographica. 1964. 13. köt. 1-4. sz. 213-279. Képekkel. 1 térképmell. (Orosz nyelvű kivonattal.)
- Shiga műanyaggyár (Japán). Építésk: I. Ebihara. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 5. sz. 18-21. Képekkel. (Angol nyelven is.)
- Siqueiros, David Alfaro mexikói festőművész levele a berlini Sonntag c. hetilaphoz, melyben közönséget mond azoknak, akik szót emeltek kiszabadításáért. („Köszönet mindenkinnek”) — Élet és Irodalom. 1964. nov. 7.
- Siqueiros nyílt levele a mexikói köztársasági elnökhöz. (Részletek abból a nyílt levélből, melyet a nagy mexikói festő börtönéből írt a mexikói freskófestés védelmében.) — Nagyvilág, 1964. 9. évf. 4. sz. 626-628.
- Swiechowski, Z.: Die Bedeutung Italiens für die romanische Architektur und Bauplastik in Polen. — Acta Hist. Art. 1964. 10. köt. 1-2. sz. 1-55. Képekkel.
- Az „SZKP XXII. Kongresszusa” volgai vízierőmű (Szovjetunió). Építésk: L. Bancsikov és munkatársai. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 2. sz. 16-17. Képekkel. (Angol nyelven is.)
- Szovjet Művészettörténet. XIX. Bp. 1964. Szépműv. Műz., Múzeumok Rotázeme. 90 l., 26 kép. (Kézirat.) — 28 cm.
- Tilkovsky, Vojtech: Stursa. 1880-1925. Bp. 1964. Képzőműv. Alap, Kossuth ny. 37 l., 24 t. — 16 cm. — (A művészet kiskönyvtára 57.)
- Tilkovsky Vojtech: A régi Prága új festője. (Karel Chaba) — Művészet. 1964. 5. évf. 2. sz. 18-19. Képekkel.
- Tschichold, Jan: A hagyomány szerepe a tipográfiában. (A lipcei Grafikai és Könyvművészeti Főiskola 200 éves fennállásának alkalmából rendezett szimpóziumon megtartott előadás.) — Magyar Grafika. 1964. 8. évf. 6. sz. 313-315.
- Velicsko, Konstantin Alexejevics: A Rosztovi Területi Tájélmúzeum működéséről. (Korref.) — Múzeumok Igazgató-Tanácsának Nemzetközi Munkaértekezlete. Bp. 1964. 56-63.
- Vologyn, P. — Jaralov, J.: Alexandr Vlaszov (1900-1962) építész. — Magyar Építőművészet. 1964. 13. évf. 3. sz. 52-53. Képekkel.
- Zevi, Bruno: Az építészet megismerése. (Saper vedere l'architettura.) Ford.: Gerő László. Bp. 1964. Műszaki K., Révai ny. 157 l., képes. — 22 cm. — Bibliogr. 150-157 l.
- Zimmermann, Horst: Modern Képtár. — A Drezdai Képtár. (Dresdener Galerie.) Ford.: Justus Pál. Bp. — Leipzig, 1964. Képzőműv. Alap — Seemann. ny. n. 100 l., 62 t. — 32 cm.

AZ 1963. ÉVI MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJÁBÓL KIMARADT MŰVEK PÓTJEGYZÉKE

- Baktay Ervin: India művészete a történelem és művelődés keretében az őskortól a XX. századig. 2. kiad. Bp. 1963. Képzőműv. Alap, Kossuth Ny. 473 l., 6 t. — 29 cm.
- Banham, Reynier: Theory and Design in the First Machine Age. (Élmélet és tervezés az első gépkorszakban. (London, 1960 338 l., képes. — Ism.: Gerő László. Építés és Közlekedéstudományi Közlemények. 1963. 7. köt. 4. sz. 543-554.)
- Bonta János: Építészet és tömegtermelés. Bp. 1963. Műszaki Könyvkiadó. 160 l., képes. — Ism.: Vámosy Ferenc. Építés és Közlekedéstud. Közlemények. 1963. 7. köt. 4. sz. 554-558.
- Boskovits Miklós: A festői perspektiva kialakulása és szerepe a XV. századi itáliai művészetelméletben. — Építés és Közlekedéstud. Közlemények. 1963. 7. köt. 4. sz. 501-542.
- Csorba Zoltán: A holland városépítés történetének főbb vonásai. — Településtud. Közlemények. 1962. 14. sz.
- Dabrowski, J.: Les relations de Cracovie et son Université avec la Hongrie a l'époque de l'humanisme. — La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie (1450-1650). (Conférence Bp.-Eger. 1961.) Bp. 1963. 451-464.
- Deák Sándor: Nagyváros — bolygóváros. — Településtud. Közlemények. 1963. 15. sz. 17-44.
- Domonkos Otto — Endrei Walter: Európai textilnyomás és hazai kétfestés. — Technikatörténeti Szemle. 1962. (1963.) 1-2. sz.
- Az Egri Múzeum Évk. I. 1963. Szerk. Bakó Ferenc. Eger. 1963. Globus ny. Bp. 333 l., képes. — 24 cm. — (Héves megyei múzeumok közleményei.)
- Entz G(éza): Nouveaux résultats des recherches poursuivies en Hongrie sur le gothique tardif et la Renaissance. — La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie. (1450-1650). (Conférence Bp.-Eger. 1961.) Bp. 1963. 467-491. Képekkel.
- Enyedi György: Városföldrajzi jegyzetek Párizsról. Bp. 1963. Akad. ny. 429-436. l., 2 t. — 24 cm. — (Klly: Földrajzi Értésető Tom. 12.) — (Magyar Tud. Akad. Földrajztud. Kutatócsoport. Közlemények. 107.)
- Fónyi Géza: „Korunk esztétikai zűrzavaráról”. A murális műfajok kérdése. — Kortárs. 1963. 7. évf. 3. sz. 473-477.
- Gáll Imre: A hidak szerepe az építészeti szemléletben. — Építés- és Közlekedéstud. Közlemények. 1963. 7. köt. 3. sz. 253-266.
- Granastói Pál: A magyar városközpont-kutatás eddigi munkálatairól. — Településtud. Közlemények. 1963. 7. köt. 15. sz. 56-70.
- Hatályban levő tőpustervek jegyzéke. (2.) 1963. Szerk.: Névény Tibor. Bp. 1963. Szerk.: Névény Tibor. Bp. 1963. Bp. Tőpustervező Int., Lakóterv soksz. 59 l. — Har. 29 cm.
- Horváth Ernő: A Szombathelyi Savaria Múzeum. Szombathely, 1958. Szombathelyi ny. 120-127 l. — 24 cm. — (Klly: Vasi Szemle, 2.) — (Szombathely, Savaria Muz. Közleményei 6.)
- Ihrig Dénes: A II. világháború utáni francia városépítésről. — Településtud. Közlemények. 1962. 14. sz.
- Ismétellen felhasználható tervek katalogusa. 4. Bp. 1963. Házi soksz. 192, 2 l., képes. — 20 cm. — (Iparterv Műszaki Osztály kiadv. 89.)
- Káddár György festőművész kiállítása. Bp. Csók-Galéria. — Ism.: Rózsa Gyula. Kortárs. 1963. 7. évf. 3. sz. 468-469.
- Kaposi Márton: A fenséges helye és szerepe a vallásos művészetben. Acta Univ. de Attila József nominatae. Sectio philosophica. 5. Szeged. 1963. 3-18. (Orosz és német nyelvű kivonattal.)
- Kardos Tibor: Zentralisation und Humanismus im Ungarn des 15. und 16. Jh. — La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie. (1450-1650.) — (Conférence Bp.-Eger. 1961.) Bp. 1963. 397-414.
- Köszegfalvi György: Közös és eltérő vonások a szocialista és tőkés országok városépítési gyakorlatában. — Településtud. Közlemények. 1963. 15. sz. 77-87.
- Laboda Zsigmond: Bulgária városai, falvai és üdülői. — Településtud. Közlemények. 1963. 15. sz. 88-105. Képekkel.
- Laboda Zsigmond: Az új mezőgazdasági jellegű települések lakóterületének kérdése a hallgatói tervek tükrében. — Településtud. Közlemények. 1962. 14. sz.
- A Magyar Nemzeti Galéria érmeinek jegyzéke. A-B. Szerk. és sajtó alá rend.: Nagy Zsuzsa, Csengeryné. Bp. 1963. Műz. soksz. 346 l. — 19 cm. — (A Magyar Nemzeti Galéria állagjegyzéke. 2/a.)
- Major Jenő: A külterületi lakóthelyek vizsgálatának településhálózati vonatkozásai. — Településtud. Közlemények. 1962. 14. sz.
- Nemes Lampert József emlékkiállítás. Székesfehérvár, István Király Múzeum. — Kat. Bev. Molnár Zsuzsa, Pataky. Székesfehérvár, 1963. Révai ny. Bp. 19 l., 8 t. — 20 cm. — (Székesfehérvár, István Király Múzeum közleményei. D. sor. 25.)
- Perényi Imre — Faragó Kálmán: A racionális településszervezés kialakulásának lehetőségei Magyarországon. — Településtud. Közlemények. 1963. 15. sz. 3-16.
- Pogány Frigyes — Baldus Éva: A tartalom és forma problémája. — Építés- és Közlekedéstud. Közlemények. 1963. 7. köt. 4. sz. 375-380.
- Pogány, Ö. Gábor: Missions nouvelles des beaux-arts. Europe. 41. Année. Juillet-Aout 1963. 236-240. l.
- La renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie. — Renaissance and Reformation in Polen und in Ungarn. (1450-1650.) Conférence Bp.-Eger 10-14 oct. 1961. Red.: Gy(örgy) Székely, E(rik) Fügedi. Bp. 1963. Akad. K. Akad. ny. 562 l., képes. — 24 cm. (Orosz és angol nyelvű kivonattal.) — (Studia Historica Academiae Scientiarum Hungaricae 53.)
- Szentkirályi Zoltán: Technika és forma viszonya az építészetben. — Építés- és Közlekedéstud. Közlemények. 1963. 7. köt. 4. sz. 381-416.
- Szűcs, J.: Das Städtewesen in Ungarn im 15-17. Jh. — La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie. (1450-1650.) Conférence Bp.-Eger. 1961. Bp. 1963. 97-164.

- Timár László*: A marxista esztétika néhány időszerű kérdéséhez. — Építés- és Közlekedéstud. Közlemények. 1963. 7. köt. 4. sz. 461—500.
- Tomkiewicz, W (ladislaw)*: Relations artistiques polono-hongroises a la fin du 15^e et au début du 16^e siècle. — La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie. (1450—1650.) Conférence Bp.-Eger 1961. Bp. 1963. 493—499.
- Történeli segéttudományi alapismeretek.*
Összeáll.: Borsa Iván, Botló Béla, Illa Bálint. Bp. 1963. LOK, Műz. soksz. 137 l., képes. — 28 cm. — (Levéltári szakmai továbbképzés. Felsőfok. 5.)
- Vámosy Ferenc*: Tartalom és forma az építészetben. — Építés- és Közlekedéstud. Közlemények. 1963. 7. köt. 4. sz. 417—460.
- Véradó* alközpont, veradó állomás tervpályázata. Bp. 1963. Építésügyi Min.; Egészségügyi Min., Lakóterv soksz. 119. l., képes. Har. 41 cm. (Angol nyelvű kivonattal.)
- Vörös Márton*: A Széchenyi tér regénye. Pécs. 1963. Városi Tanács, Pécsi Szikra ny. 218 l., képes. — 20 cm. — Bibliogr. 203—217. l. — (Mesélő pécsi házak.)
- Zádor Anna*: A magyarországi palladianizmus; a két Pollack. — Építés- és Közlekedéstud. Közlemények. 1963. 7. köt. 3. sz. 277—252. Képekkel.
- Zsitva Tibor*: Lakóterületek városrendezési mutatószámainak empirikus úton való megállapítása. — Építés- és Közlekedéstud. Közlemények. 1963. 7. köt. 3. sz. 267—294.

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

ПРОКОПП МАРИЯ: Фрески капеллы крепости г.-а Эстергом из XIV-ого столетия	73
ПАЛ ЕНДРЕ: Бокал Шуки Бенедека	89
†ФЕЛВИНЦИ ТАКАЧ ЗОЛТАН: О Шимоне Холлоши	113

ИССЛЕДОВАНИЯ

БАЛИНТ ЗОЛТАН: Выставка изобразительных искусств Венгрии в Београде осенью 1918 года	119
АРАДИ НОРА: Международные отношения нескольких венгерских плакатов 1919-ого года	122

В ПАМЯТЬ

ФЕРЕНЦИ ЛАСЛО: Фелвинци Такач Золтан	139
КОВАЧ ПЕТЕР: Ибль Эрвин	142

ОБЗОР КНИГ

<i>Коппань Тибор</i> : Леварди Ференц: Паннонхалма. Будапешт, 1965. Паннония	143
<i>Бошковитш Миклош</i> : Тимар Ласло: Микеланджело Буонарроти. Сборник на 400-ную годовщину до смерти «живописца, скульптора и архитектора Флоренсии». Будапешт, 1964. Библиотека имени Сабо Эрвина	145
<i>Энцз Геза</i> : Погань Фридьеш: Париж. Будапешт, 1965. Издательство Фонда Изобразительных искусств	148

БИБЛИОГРАФИЯ

ГЕНЦИ ЭВА—ЯКУБИК АННА—САБО ЭРЖЕБЕТ: Библиография венгерской литературы истории изобразительных искусств	151
--	-----

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

PROKOPP, MÁRIA: Les fresques du château Esztergom du XIV ^{ème} siècle ...	73
PÁL, ENDRE: Le calice de Suki Benedek	89
† FELVINCZI TAKÁTS, ZOLTÁN: De Simon Hollosy	113

RECHERCHES

BÁLINT, ZOLTÁN: Exposition hongroise des beaux-arts en automne de 1918 à Belgrade	119
ARADI, NÓRA: De la relation internationale de quelques affiches de l'année 1919.	122

IN MEMORIAM

FERENCZY, LÁSZLÓ: Felvinczi Takáts Zoltán	139
KOVÁCS, PÉTER: Ybl Ervin	142

REVUE DES LIVRES

<i>Koppány, Tibor</i> : Levárdy Ferenc: Pannonhalma. Budapest, 1965. Pannonia	143
<i>Boskovits, Miklós</i> : Timár László: Michelangelo Buonarroti. Résumé à l'occasion du quatre centième anniversaire de la mort «du peintre, sculpteur et architecte de Florence». Budapest, 1964. Bibliothèque «Szabó Ervin»	145
<i>Entz, Géza</i> : Pogány Frigyes: Paris. Budapest, 1965. Entreprise éditoriale du Fond des Beaux-Arts	148

BIBLIOGRAPHIE

DR GÖNCZI ÉVA, B—JAKUBIK ANNA—DR SZABÓ, ERZSÉBET: Bibliographie de la littérature des beaux-arts hongrois de 1964	151
---	-----

A kiadvány előfizethető
a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁ-nál,
Budapest V., József nádor tér 1.
és bármely postahivatalban.

Csekk számlaszám egyéni: 61.257, közületi 61.066 MNB egyszámlaszám: 8.

Előfizethető és példányonként megvásárolható

az AKADÉMIAI KIADÓ-nál,

Budapest V., Alkotmány u. 21.

Telefon: 111-010, Csekkbefizetési számla: 05.915.111-46

MNB egyszámlaszám: 46

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban,

Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185-612

Ára: 35,— Ft

Előfizetés egy évre: 100,— Ft

INDEX: 25.603

406

1967 MAR 2



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1966. • XV. ÉVF. • 3-4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1966

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, GARAS KLÁRA, HORVÁTH TIBOR, VAYER LAJOS

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

HAJÓS GÉZA: A pécsi székesegyház „népoltára” története — helye — ikonográfiája	185
VÉGVÁRI LAJOS: Picasso „Les Démoniselles d'Avignon” című festmé- nyéről	194
GRANASZTÓI PÁL: Tér és idő a városépítészeti alkotásban	213
M. HEIL, OLGA: Adalékok Dési Huber István művészetéhez — Ember- és típus ábrázolás —	226

KUTATÁS

BARANYAI BÉLÁNÉ: A bronz keresztelőmedence a gyöngyösi Szent Bertalan templomban	235
PROKOPP GYULA: Lucas de Schram	240
SZMODISNÉ ESZLÁRY ÉVA: A kőszegi vár reneszánsz ornamentális falfestményeiről.	251
MOJZER MIKLÓS: Piazzetta Bűnbánó Magdolnája egy magyar magán- gyűjteményben	256

ADATTÁR

ZLINSZKYNÉ STERNEGG MÁRIA: Gótikus és reneszánsz címeres- kövek a szentgotthárdi plébánia-templomban	259
VALKÓ ARISZTID: Esterházy Miklós és Bullenau prágai kastélya.....	263
MAKSAY LÁSZLÓ: Adalékok Székely Bertalan ifjúkorához	265

KÖNYVSZEMLE

LEDÁCS KISS ALADÁR: Válasz Jajczay János könyvismertetésére	268
BEDŐ RUDOLF: Az 1965. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje	272

A PÉCSI ROMÁNKORI SZÉKESEGYHÁZ „NÉPOLTÁRA”

(TÖRTÉNETE, IKONOGRÁFIÁJA ÉS JELENTŐSÉGE)

I.

A pécsi székesegyházat a múlt század végén úgyszólván teljesen újjáépítették. Altemplomán és főfalain kívül semmi sem maradt az eredeti helyen, minden tagozata és részletformája újjáalakult.

A helyreállításnak nevezett újjáépítés folyamán restaurálási naplót vezettek, amelyben 1883. február 16-i keltezéssel rövid bejegyzést találunk. Így szól: „Aufindung des Speisealtares unter der früheren Treppen des Mittelschiffes”.¹ (Az áldozóoltár megtalálása a középhajó korábbi lépcsője alatt.) (3. kép)

Rövid híradás, amely rögtön fölkelte a tudományos kutatások érdeklődését. A korábban eltervezett belső tér kialakítását is módosította.

Egy rendkívül érdekes építmény alapfalai kerültek elő a középső kriptalejárat fölött, a szentélybe vezető lépcső-fölgjáró alatt. Pilléres, négyszögletű helyiséget találtak, amelynek hátsó és két oldalsó fala részben még megvolt. A még ott levő bordatöredékekből és az előkerült zárókő alapján meg lehetett állapítani, hogy a szentély előtt eredetileg egy boltozott építmény áll.

Schmidt — a helyreállítás tervező építésze — jelentésében a középkori Szent Kereszt ill. népoltár fölbukknásáról számolt be a püspöknek.² Hogy ennek emlékét megőrizze, Kirstein Ágosttal, — a kivitelező építőmesterrel, a restaurálási napló szerzőjével — megváltoztatták a terveket.³ A korábban a szentély közepére tervezett hatalmas főoltárépítményt a szentély elejére hozták, és a „néphajó” felőli oldalához, — a hajó és a szentély közötti szinten — egy másik mensát ragasztottak. A mai székesegyházban ennyi emléke maradt a középkori önálló építménynek. Eredeti darabokból készített rekonstrukciója jelenleg a bazilika mögötti kőtarban látható.⁴ (4. kép)

1893-ban a restaurálás után két évvel Gerecze Péter könyvet írt a pécsi székesegyházról. Ebben röviden foglalkozott a „népoltár” kérdéssel is. Meghatározása szerint a „népoltárok” a szentély elzártága miatt készültek a laikusok számára, mert a főoltárt a szentélyrekesztő elzárta a nép szeme elől. „Ilyen létezett egykor a mi székesegyházunkban is, de a templom többszörös leégése, főképp pedig a múlt százévbéli átalakítás alkalmával, mikor éppen a népoltár helyén ütöttek az altemplomba lejáratot, még a nyoma is eltűnt, úgyhogy a mostani megújítás tervezésekor még senkisésem gondolt arra, hogy itt oltár fog emelkedni.”⁵

Gerecze 1897-ben előbb kifejtett véleményét megváltoztatta. E cikkében, amely a „diszes kőmennyezet” építészeti rekonstrukcióját és stílus vizsgálatát tűzte célul, már nem „népoltárról”, hanem egyéb funkciókról beszélt. Újabb elképzelése szerint ez a helyiség esetleg baptisterium, esetleg confessio, vagy pedig valamely szent szarkofágjának fölkéje lehetett.⁶ Mérési adatai juttatták arra a következtetésre, hogy a „diszes kőmennyezet” alatt oltár nem férhetett el. Ekkor azonban Gereczének már nem az volt a fő problémája, hogy az építménynek mi lehetett az eredeti funkciója. Erre vonatkozólag lemondott a további kutatásokról.

Szőnyi Ottó 1906-ban — válaszolva ezekre az elképzelésekre, — kifejtette, hogy Schmidtnek volt igaza, aki

rögtön Szent Kereszt ill. népoltárra gondolt. Megerősíti ezt az is, — írja — hogy 1757-ben ugyanezen a helyen ismét Szent Kereszt oltárt szenteltek föl. Majd így folytatja: „Másrésről az a körülmény, hogy a székesegyházi káptalan a pécsi székesegyházban tartotta közös istentiszteletét, amely Koller szerint sokszor harminc tagot is számlált, és az a főoltárt lefoglalta a saját káptalani istentiszteletének céljaira, minek következtében a népoltár szükségessége nyilvánvalóvá lett.”⁷

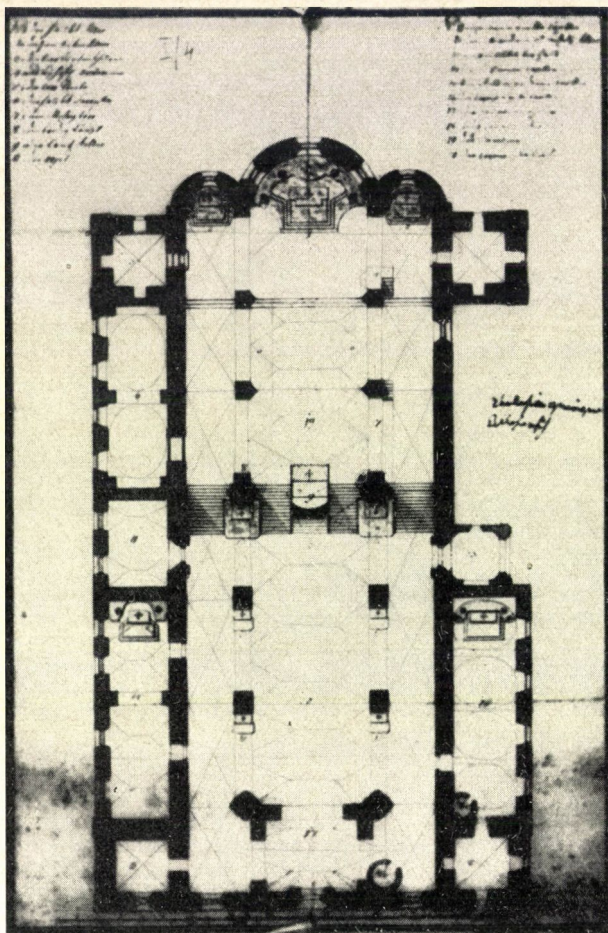
Szőnyi — továbbfűzve gondolatait — kijelentette, hogy a népoltárok általában a főoltár elé kerültek. Ezzel Schmidt rekonstrukciós elképzeléseit akarta alátámasztani. 1913-ban azonban olyan nyomokat találtak, amelyek szerint a főoltár eredetileg az apszis végében állt. Ézért 1922-es cikkében Szőnyi revideálta korábbi nézeteit.⁸ Néhány évvel később, amikor hosszabblegzetű, összefoglaló tanulmányt írt a pécsi bazilikáról a Magyar Művészet című folyóiratban, sommázza korábbi kutatási eredményeit. Ezek szerint a „népoltár kápolnaszerű menynyezete” a XII. század második felében készült el a szentélykorláttal és a szószékekkel együtt. A katedrális a XII. század közepére épült fel, amikor is a szentély és a néphajó éles elkülönülésének „formát kellett adni s a csupasz építészeti részekre ékes köntöst akasztani.”¹⁰ Szőnyi megtette az első lépéseket, hogy a „népoltár” „kápolnas sátorát” szélesebb építészeti összefüggésekbe helyezze.

Az 1936-ban megjelenő Szent Mór emlékkönyvben mindössze csak a datálás változott meg. Ekkor már a XIII. század elejére tette az oltárkápolna és a lectorium keletkezési idejét. Világosan kijelenti, hogy „keresztoltárról” van szó, amely egyúttal „népoltár” is. „Népoltár azért, mert a főoltár a néphajókból alig volt látható és így egy külön oltár állításával kellett a nép istentiszteletéről gondoskodni.”¹¹

Néhány évvel később Gosztonyi Gyula írt átfogó igényű monográfiát a pécsi Szent Péter székesegyházról.¹² Gereczéhez hasonlóan a Szent Kereszt oltár elnevezést egyáltalán nem használta. Rendszeresen „népoltár helyén álló építmény”-ről beszélt. Nyilván azért, mert a „népoltár” középkori létét sem merte teljes egészében elfogadni. Érdeklődését csupán az építészeti szerkezeti, formai problémáira korlátozta. Mindennek ellenére nagyon helyesen észrevette, hogy „A szentélykorlát és a népoltár helyén álló építmény, valamint az altemplomi lejáratok egységes kompozícióját azonban mindeddig csak futólag érintette a műtörténeti kutatás.”¹³ Ha az „egységes kompozíció” szerkezeti fogalmát történeti fogalomná mélyítjük, akkor a probléma még ma is megoldatlan.

Dercsényi Dezső ismét egységesen használja a „népoltár” elnevezést mind Pécs városról szóló monográfiájában,¹⁴ mind pedig legújabb rövid összefoglalásában.¹⁵ Érdeklődése azonban szintén csak az oltár stílus problémáira terjed ki. Legutóbb a XII. század közepe elé helyezte keletkezési idejét.

E rövid áttekintésből látható, hogy a „népoltár” problémája koránt sincs megnyugtatóan megoldva. A kezdeti csekély érdeklődés az oltár „mibenléte” felől a mai napokra úgyszólván teljesen eltűnt. Az ok az ilyenirányú kutatások talajtalanságában föltételezhető. A múlt



1. A pécsi székesegyház 1780. k. készített alaprajza

század stíluskritikai érdeklődése mindaddig nem bővült — ezzel az oltárral kapcsolatban — a történeti problémák vizsgálatával. Éppen ezért szükséges foglalkozni a pécsi „népoltár” történetével, eredeti jelentőségével. A művészettörténet nyelvén ez ikonográfiai és szimbolikai kutatásokat jelent.

2.

Mindenekelőtt véglegesen tisztázni kell az oltár eredeti elnevezését, vagyis titulását.

A bazilika XVIII. századi állapotára vonatkozó forrásokat eddig még nem publikálták. Néhány okmányok a vizsgálata azt sejteti, hogy a templom középkori állapotáról is többet tudnánk, ha a XVIII. századi helyzetet jobban ismernénk. Feltételezhető ugyanis, hogy a pécsi székesegyház a török uralom százötven esztendeje alatt középkori struktúrájában nem sokat változott, legföljebb csak pusztult. Így a középkori székesegyház építéstörténeti vizsgálatához a hiteles kiindulópontot a korábbi állapotra vonatkozó írott anyag összegyűjtése és alapos földolgozása jelentené.

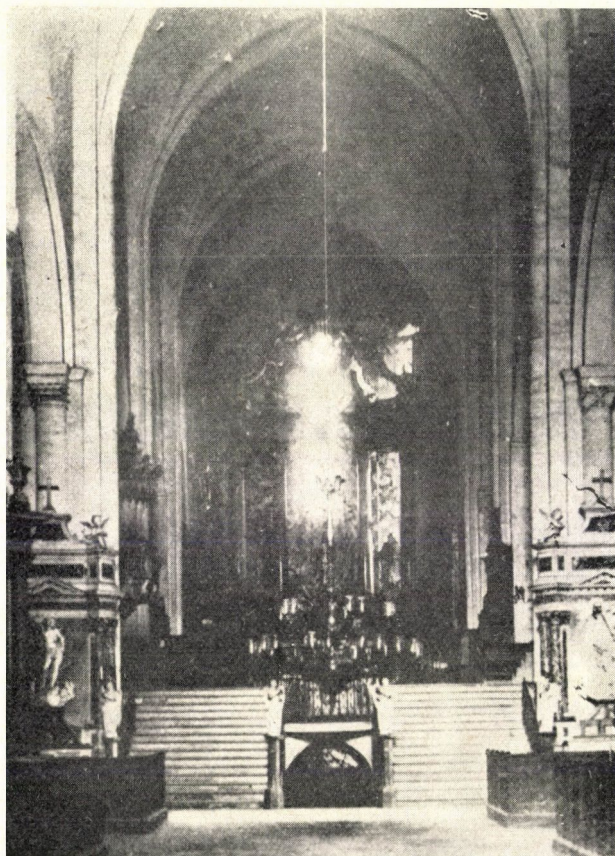
A káptalani levéltár 1735-ös keletkezésű egy okmányt őriz, amely a bazilika külső és belső leírását adja.¹⁶ Az állapotfelmérő jelentés még akkor készült, mikor a nagy barokk megújítás előtt álltak. Teljes szövegében eddig nem publikálták, csak egy kis töredéke ismeretes.¹⁷ Címe: A kijavítandó hibák és a javításra kiutalandó költségek felsorolása a dicső Péter, az apostolok fejedelmének erősen romladozó pécsi székesegyháza körül. (Annotatio defectuum corrigendorum ac in reparationem exponendae

summae pecuniariae circa ecclesiam Cathedralem Quinqueecclesiensem honori divi Petri Apostolorum principis dicatam in multis desolatam.)

A templom belsejében végzendő munkákat a két szenteltvíztartó után az ún. „katakomba lejárata” említésével folytatja.¹⁸ „A templom közepén lehet lemenni a Katakombákba, ahol a megrongált lépcsőket, amelyekből 17 van, meg kell újíttatni és amelyekből egy nyolc láb hosszú legyen.” („In medio ecclesiae descenditur ad Catacumbas, gradus illi ruinati, renovari debent, 17 numerantur, ab illis siquidem unus octo pedum longitudinis esse debeat.”) „Egyenesen e lejárata fölött emelkedik ki a Szent Kereszt oltára.” (Ara S. Crucis recte huic descendui supereminet.)

A forrás egyértelműen és világosan bizonyítja, hogy azon a helyen, ahol 1883-ban a középkori „díszes kőmenyezet” maradványaira akadtak, a barokk átalakítás előtt Szent Kereszt-oltár emelkedett. Hogy itt még feltehetően a középkori oltár valamilyen formájával állunk szemközt, azt egy későbbi — 1757-es keletkezésű — a Protocollum könyvbe történt bejegyzés tanúsítja.¹⁹ Eszerint ekkor újabb Kereszt-oltárt szenteltek föl ezen a helyen. „... hasonló módon, más székesegyházaknak megfelelően, miként ebben régtől fogva; (!) a templom közepén a Katakombákba való lejárata fölött a Szent Kereszt oltárt úgy kell felállítani. . .” („... in conformitate aliarum hujusmodi cathedralium ecclesiarum prout in hac antiquitus in medio ecclesiae supra ingressum Catacubarum, Altare S. Crucis ita erigatur. . .”)

Tehát csak 1757-ben létesítettek újabb Kereszt-oltárt a régi helyén, a középkori hagyományoknak megfelelően. Ezt a hagyományt ekkor kiemelten és tudatosan hangsúlyozták, mert 1757-ben még tudtak az ezen a helyen álló régi, középkori Kereszt-oltárról, és ezt akarták megújítani.



2. A pécsi székesegyház belseje (a szentély felé), az 1882–1891-es restaurálás előtt

Nyilvánvaló tehát, hogy a régi oltár maradványai valamilyen formában — lehet, hogy romosan és csak alapfalakra redukálva — egészen 1757-ig helyükön maradtak. A megújítás sok problémát jelentett. A térbelső középső pontján emelkedő építmény nagyon zavarta a főoltárra való rálátást. Már az 1735-ös tervezet is hangsúlyozta, hogy a megújuló Kereszt-oltár „magna esse non potest”. Hogy mégis újra föllájtották, annak az lehet az oka, hogy az oltár és a hely középkori jelentőségét még ekkor is jól ismerték, a múlt felelevenítéséhez pedig ragaszkodtak. (2. kép)

Nemcsak a titulus válik bizonyossá a XVIII. századi források alapján, hanem egyéb fontos adatokat is kapunk a középkori térbelső helyes rekonstrukciójához.

Mindenekelőtt több mint valószínűnek látszik, hogy az altemplomba való lejáratot nem a barokk korban vágták, hanem még jóval előbb. Különben fölösleges lett volna 1735-ben tizenhét lépcsőfok kicserélése. A Kereszt-oltár építményét így még a törökök pusztíthatták el, amikor széles lejárót készítettek a kriptába.

A török kiűzése után azonban rögtön megújíthatták az oltárt — legalábbis részlegesen — mert 1735-ben a leírás mensáját említi. „... szükséges itt vaskorlátot körülvetelni, kétoldaltól a szószek lépcsőin, mert az oltár mensája egy lábbal kiemelkedik a felső templom padlózata fölé...” („... hinc necessario, quia mensa altaris uno pede a plano pavimenti ecclesiae superioris elevatur, ... crates ferreae sunt circumducendae, ab utrinque in gradibus cancelli...”)

A Kereszt-oltár ekkor még összefüggésben állt a szószékkel. Ez a korlát pedig, — ha igaz — érdekes megújítása lehetett a föltételezett középkori szentélyrekesztőnek.

Az 1757-es újrászentelés után még sok középkori maradvány maradt a bazilika térbelsőjében, és továbbra is jelentős szerepet játszhatott. Erre következethetünk egy 1780-ból fennmaradt, a részletekre is kiterjedő alaprajzból, (1. kép) amelyen a Kereszt-oltáron és a középkori boltozaton kívül egy szószéket is látunk jelölve; azt, amelyről az 1735-ös leírás beszél. Ez esetleg még a középkori szószék valamilyen maradványa lehetett.²⁰

A XVIII. század forrásanyagának alapos átkutatása sok fontos építéstörténeti problémára adhat választ, vagy legalábbis segít majd a megoldás felé vezető úton.

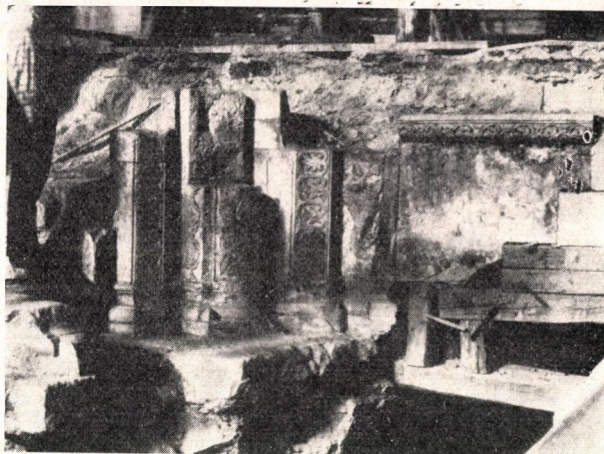
3.

Következő fő kérdésünk a Kereszt-oltár létrejöttével kapcsolatos történeti problémáknak a vizsgálata. A hangsúlyos és díszes kiképzés konkrét történelmi körülményekkel függ össze.

Először az építéstörténet egyetlen — ezzel összekapcsolódó — kérdéskörét, a szentély elzártságának és kiemelt-ségének a problémáját tesszük vizsgálat tárgyává.²¹ Tisztázandó annak a helynek a jelentősége, ahol a középkorban a pécsi székesegyház Szent Kereszt oltára állt. Ez a szentély és a néphajó találkozási pontja — az a hely, — ahol e két belső tér egymástól élesen elkülönült. Az építéstörténetnek ezt a kulcsproblémáját eddig a művészettörténeti kutatás — a történeti körülményeket figyelembe véve — még nem emelte ki, közelebből nem vizsgálta meg.

Mindenki által ismert tény, hogy ennek a helynek a hangsúlyozása éppen a Kereszt-oltár pompás és föltűnően reprezentatív kiemelésével valósult meg. A Kereszt-oltár volt nemcsak a gondolati, hanem a szerkezeti középpontja is a szentélyrekesztőnek; — és mint később látni fogjuk, — a programadó központja a két altemplomi lejárónak.

A számunkra maradt töredékek, és a pontosan megállapítható hely azt bizonyítják, hogy olyan egységes gondolatról, olyan tudatos programról van szó, amelynek történeti hátterét, létrehívó történeti okait nemhogy nem érdektelen, hanem tulajdonképpen az első feladat lenne tisztázni. A Kereszt-oltár reprezentatív kiképzésének léte szorosan összefügg a pécsi székesegyház belső struktúrájával. A belső tér szerkezet építéstörténeti vizsgálata tehát elválaszthatatlan a Kereszt-oltár keletkezési történetének vizsgálatától.



3. A népollár kápolna északkeleti sarkának (insitu) meglátása 1883-ban

A székesegyház a középkorban nem állt önmagában, hanem szorosan csatlakozott más épületekhez, amelyeknek belső terei — funkcionálisan és szerkezetiileg — szétválaszthatatlan egységet alkottak a bazilikával.

Mindenekelőtt előttünk áll a „Szathmáry-féle” épület-szárny máig is megoldatlan kérdése. Keletkezési koráról és eredeti funkciójáról nagyon megoszlanak a vélemények.²² 1777-ben lebontották ezt az épületet, amely közvetlenül a bazilika délkeleti tornyához csatlakozott, a templom hosszoldalára merőleges irányban. Mai helye eredeti tengelyével párhuzamos, de keleti irányban eltávolodott a székesegyház épületestétől.

Koller József — Pécs nagy monográfusa — úgy tudta, hogy az épületet Szathmáry püspök építtette a XVI. század legelején. Beszámolt arról a „kápolnáról” is, amely a földszinten, a délkeleti torony mellett helyezkedett el, de középkori titulust nem ismerte. A Halottak kápolná-jára gondolt, mivel a padlója alatt sok apát és püspökteste nyugodott.²³

Ezt a vélekedést némileg módosítva, és valamivel gazdagítva a legújabb művészettörténeti kutatás is átvette. Egyetlen bökkenő csak a „kápolna” volt, amelynek románkori (!) homlokzatát egy barokk helyreállítási tervrajz megőrizte. Arra gondoltak, hogy ez a kápolna az alatta levő sírkamra miatt került oda már a korábbi középkor folyamán.²⁴

Legújabbban Petrovich Ede közölt olyan adatokat, amelyek alapján a datálás és a használat eredeti értékelése lényegesen módosítandó. Maga Petrovich is kételkedik már az előbbi datálásban, — a XIV. századra gondol, — de a rendeltetés meghatározása szempontjából még mindig téves úton jár.²⁵ A XVIII. századi forrásokból egyértelműen kiderül, hogy a Szathmáry féle épület-szárny még ekkor is a káptalan közös háza volt. Az 1735-ös állapotleíró jelentés „communis domus capitularis”-nak nevezte.²⁶ Egy 1752-es leírás szerint pedig ebben az épületben volt a káptalan consistoriumainak a közös helyisége, a levéltár és a könyvtár.²⁷

Csupa olyan középkori funkció, amelynek eredete nem a XVIII. században, de nem is a XVI. század elején, hanem a XIV. század előtt keresendő.

A barokk tervrajzból az is kiderül, hogy az épület alapfalai sem szerkezetiileg, sem időben nem különülnek el a nevezett kápolna alapfalaitól.²⁸ Tehát objektíve is bizonyítható, hogy a XIV. század előtt már állt az egész épület-szárny. Kérdés most már, hogy mi volt ekkor és ezelőtt e traktus rendeltetése, és építési kora mikorra mehet vissza?

Történeti ismereteink és egyéb európai példák alapján tudott dolog, hogy a püspökségek mellett létező székeskáptalanok kezdetben szerzetesi módon együtt éltek, kolostor-épületekben együtt laktak. Számos forrás tanúsítja, hogy Magyarországon is ez volt a helyzet.²⁹ Pécssett

sajnos nem maradt fenn semmi forrásos adat a székeskáptalan XIII. század előtti közös életéről.

Mindössze az építéstörténeti adatok alapján következtethetünk erre.

A XIV. századi krónika a pécsi 1064-es nagy tűzvészt leírva a Szent Péter székesegyházhoz kapcsolódó, vele egybefüggő egyéb épületekről és palotákról beszél. („... ecclesiam illam et omnia pallatia ceteraque edificia ei appendentia...”) Az „edificia ei appendentia” a már ekkor főnnálló kolostoregyüttesre vonatkozhat.³¹ A XIII. században pedig többször előfordul a „camera” kifejezés, amelynek az értelme legtöbbször a káptalan oklevéltárára vonatkozik.³² 1308-ban pedig „in camera ecclesiae” ülésezik a székeskáptalan Miklós éneklőkanonok kiátkozása ügyében.³³

A „camera” helyisége, vagy helyiségei az ún. Szathmáry-féle épületszárnnyban lehettek, mert később is itt találjuk a levéltárat és a „consistoriumok” üléstermét. Ez az épületszárnny a kolostor keleti traktusa volt, és magába foglalta a „capitulum”-ot, a káptalan-termet. A káptalan-terem is megmaradt a XVIII. századig annak a románkori homlokzatú kápolnának a formájában, amelynek Koller nem ismerte a középkori elnevezését. Ezek alapján nem ismerhette. A káptalan-terem csak a későbbi középkor folyamán vált kápolnává, amikor a káptalan már nem élt együtt.³⁴

A barokk homlokzati- és alaprajzon világosan látható, hogy a helyiség formája és fölépítése teljesen szabályszerű káptalan-teremre utal. A káptalan-termek a kolostoregyüttesekben mindig a szentély közvetlen szomszédságában — külön bejáratú és hangsúlyos homlokzattal — helyezkedtek el. Hogy a pécsi egészen a XVIII. századig érintetlenül megmaradt, arra sok példát találunk más kolostor-együttesekben is, ahol mindent lebontottak, vagy átalakítottak, de ezt a részt nem bántották. Ugyanis a templomon kívül a kolostornak ez volt a legszentebb területe.³⁵

Mind ezek az építéstörténeti adatok azt mutatják, hogy a pécsi székesegyház már létrejöttekor szigorúan formált kolostor-együttesbe illeszkedett bele.

A székeskáptalan zárt testülete a kolostor keleti traktusában helyezkedett el, amely épületrésznek közvetlen kapcsolata lehetett a székesegyház szentélyével. A szentély elkülönülése kezdetben a székeskáptalan szerzetesi elzártága miatt jött létre. A szentély kezdettől fogva a káptalan külön temploma volt a székesegyházon belül, olyan templom, amely kizárólag a zárt kolostorhoz tartozott.³⁶

A káptalannak ez az elkülönülése, mint koraközépkori adottság, később is megmaradt, viszont tartalmában alapvetően megváltozott.

Ez a történelmi változás egész Európában megfigyelhető folyamat, a káptalanok önálló hatalmi testületté formálódásának a folyamata.

Pécsen a XIII. század első felében olyan érdekes adatokat találunk erre a jelenségre, amelyek jól mutatják a nagy változás későbbi következményeit.

A pécsi székeskáptalan — mint autonóm jogszervezet — működéséről, hiteles helyi tevékenységéről már a XIII. század legelején készült olyan írott dokumentum, amely ránk maradt. 1217-ben „Péter pécsi prépost és annak az egyháznak egész káptalana” bizonyáglevelét adott ki.³⁷ A káptalan tehát már ekkor önmaga által hangsúlyozott egységes szervezet. Az aláíró, hitelesítő nevek között viszont még első helyen a püspök állt, akit az oklevél „a pécsi katedrát boldogan kormányzó Calanus, urunk és atyánk”-nak nevezett. A többi hitelesítő név között is többnyire a püspökség előjárói szerepeltek. Az oklevél végén csak az éneklőkanonok és az örkanonok nevezte meg önmagát.

1218-ban III. Honorius pápa közvetlenül a káptalani testületnek címezte levelét,³⁸ amelyből önálló birtokaira lehet következtetni. Ugyanis arra szólította föl a pécsi székeskáptalant, hogy bizonyos birtokjait adjon át capellanusának, és a püspök által kirótt pápai huszadot fizesse meg. Azt is mutatja ez, hogy a káptalani hatalom bizonyos szempontból szembelyezkedett már ekkor a püspöki hatalommal.

1231-ben a székeskáptalan egy bizonyos birtokviszályban intézkedett és az ezt rögzítő oklevél bevezető formulája megegyezik az 1217-essel.³⁹ Az aláírók között első helyen a püspök állt, de már nem volt „urunk és atyánk”.

Az 1235-ös oklevél, amelyet a káptalan egy gyilkosság ügyében adott ki, számunkra a legfontosabb.⁴⁰

Kiadója: „Garinus prepositus Quiqueecclesiensis totumque eisdem loci Capitulum”. Az oklevél végén a püspököt már nem is említették meg, viszont a káptalan saját pecsétjéről hallhatunk.

Itt jelenik meg először a pécsi székesegyház Szent Kereszt oltára. Jacobus és Leodegarius olyan megegyezésre jutottak, amelynek folyamán Jacobus: „... önmaga, felesége és fia esküjével tisztázta magát a Szent Péter székesegyházban, a Szent-Kereszt oltáránál, sok ott jelenlévő előtt”... („... iuramento ipsius et uxoris suae et filii sui in ecclesia beati Petri ad altare S. Crucis multis adstantibus se purgavit...”)

A pécsi káptalan nemrégiben elkészült, díszes oltáránál eskette meg „ügyfelét”, annál az oltárnál, mellyel ekkor már nyilvánvalóan saját hatalmát is reprezentálta.

Így fogalmat alkothatunk a „díszes kömennyzet” mindennapi jelentőségéről és fény derül a „népoltár” egyik funkciójára is. A XIII. század elején ez az oltár döntő szerephez jutott nemcsak szimbólikusan, nemcsak a kultikus funkció terén, hanem társadalmi szempontból is. Érdekes történelmi problémák húzódnak meg tehát az oltár hangsúlyozottsága, díszes formája mögött.

Az előbb idézett és röviden elemzett forrásokból látható volt, hogy a pécsi székeskáptalan a XIII. század elején már saját hatalommal rendelkezett, amely mindinkább függetlenült, sőt egyes szempontokból szembe is került a püspök hatalmával. Megszűntek már a szerzetesi zárttság szigorúan formált életföltételei, a káptalan autonóm szervezetté alakult.

Mint láttuk, a székesegyház létrejötte a káptalani együttműködéstől, a kolostori életformáktól nem választható el, belső térsztása a világtól elzárt, eleinte magába forduló szerzetesi életkörülményeknek felelt meg.

Ez az adottság természetesen a XII. és a XIII. században megmaradt, és a megváltozott történelmi körülményeknek tradicionális keretekben kellett kifejezésre jutniuk.

A XII. század második felében, — talán az utolsó harmadában, — a káptalan autonóm testületi megerősödésének olyan fokra kellett jutnia, hogy ezután megkezdhesse hatalmi jogainak kivívását. Különben nehezen lenne magyarázható, hogy a XIII. század legelején már írásban rögzített formulákkal hangsúlyozta is ezt az új egységet.

Ezek szerint föltételezésünk a következő. Nem stíluskritikai, hanem történelmi megfontolások alapján a pécsi Szent Kereszt oltár díszes újjáformálásának keletkezési kora nem a XII. század első felére, hanem második felére, — sőt talán utolsó harmadába — helyezendő. Ez a kor a pécsi káptalan újjáformálódásának, testületi önállósodásának első nagy lépéseit tartalmazhatta.

Ezek a lépések elképzelhetően ekkor még a püspök hozzájárulásával és támogatásával történhettek. Látszólag a régi szerzetesi elzártaságot akarták megújítani. Ez elkülönülésnek azonban olyan homlokzatot teremtettek, amely nem a káptalan világtól való elfordulását fejezte ki végülis, hanem a laikusok felé való hatalmi reprezentációját.

A gazdag szobrászi programmal történt homlokzatszerű kiképzést nem lehet másképpen magyarázni, mint a káptalan belső templomának homlokzati díszítését.

E hipotézis részletesebb bizonyításához elmélyültebb történelmi és építéstörténeti kutatásokra van még szükség. Foglalkozni kell majd azzal a problémával, hogy ki lehetett az a személyiség, aki ezt az egységes elképzelést kialakította, és ellenőrzése alatt megvalósította a konkrét programot a legkisebb részletekig?⁴¹

Továbbá szükséges lesz a magyarországi székes káptalanok XI–XII. századi fejlődéstörténetével is részletesebben foglalkozni. Ameddig ezek a kérdések nincsenek alaposan feldolgozva, addig valóban csak föltételezésekre szorítkozhatunk.



4. A rekonstruált népoltár kápolna a székesegyház mögötti kőtárban



5. A népoltár kápolna helyreállított északkeleti része (kőtár)

4.

A pécsi bazilika közepén élesen kétfelé különül. A nagyméretű szentély szembeszökően föléje magasodik a néphajó széles tereinek. Ez a középső elválás az ókeresztény kortól kezdve a legjellegzetesebb sajátossága a templombelsőnek. A klérus terét a középkorban mindvégig határozottan és hangsúlyozottan megkülönböztették a laikusok gyülekező helyétől. A szentély jelképezte a Szentek Szentjét, a néphajó tere pedig az „evilágot”.

A közép fogalma a középkorban természetesen történelmileg változó, eltérő tartalmú fogalom volt. Mást jelentett a IV. században, mint a XII. században.⁴²

Szimbolikus tartalmába azonban nagyon sok állandó vonás keveredett, amellyel a középkori világkép megrendíthetetlen változatlanágát akarták hangsúlyozni.

A középső hely a megváltás gondolatának a kifejezője volt — annak a gondolatnak —, amely összekapcsolta a Szentek Szentjét a földi világgal. A székesegyház térbelsője az egész középkori univerzumot akarta átfogni, amelynek a középpontja érthetően a kereszt volt.

Így került a templom közepére a Szent-Kereszt oltára, amely oltár tulajdonképpen mindig a keresztfának volt a megtestesített alakja.

A karolingkorban ezt még kifejezetten hangsúlyozták a közepén fölállított valóságos kereszttel. Későbbi maradványa ennek a gondolatnak a gótikus térbelső szentély előtti Kálvária-csoportja.

A Kereszt oltára, az „altare sanctae crucis” a karoling-kor után terjed el Európában, széles ismeretű és használttá azonban csak a XI. század után válik.⁴³

A XIII. század után, amikor a gótikus téralkotás célja az egységes, főoltárra koncentrált térbelső lesz, ismét szórványossá válik fölállítása.

Így virágkora éppen a XI. és a XII. század. Számtalan adatot idézhetnénk ebből az időből a Kereszt-oltárok

fölszenteléséről és korabeli jelentőségének hangsúlyozásáról.⁴⁴ Az oltár története azonban nincs még kellő mértékben és alaposan földolgozva, és nem is célunk ennek részletesebb ismertetése, mert ez túl messzire vezetne.

Mindössze azokat az adatokat vesszük elő, amelyek a pécsi Kereszt-oltár konkrét formájának és helyének jelentésére utalnak.

Pál apostol írja a Zsidókhoz írt levelében: „Krisztus, mint a jövődő jávak főpapja jelenvén meg, a nagyobb és tökéletesebb, nem kézzel készített, azaz nem ebből a világból való sátoron át, nem is a bakok és borjak vére által ment be egyszersmindenkora a szentélybe, örök váltságot szerezve.”⁴⁵

Tehát a sátor a megváltás jelképe, amely nem kézzel készített, azaz nem e világból való, és a szentélybe bejutni rajta keresztül lehetett.

A pécsi székesegyház XII. századi Kereszt-oltára a szentély előtt helyezkedett el díszes, boltozatos kőszektorba foglalva.

A Kereszt-oltárok mindig a szentélyen kívül helyezkedtek el, mert ezzel is — a passio gondolatkörének megfelelően — a világot és a Szentek Szentjét akarták összekötni.

Nagy Leo írja egyik beszédében: „Krisztust nem a templomban, de nem is a város falain belül, hanem a kapun és a váron kívül feszítették meg, hogy az új áldozat új oltárra kerüljön és Krisztus keresztje ne a templom, hanem a világ oltára legyen.”⁴⁶ Hasonlóan Durandus is — aki az oltárt négyféle értelemben magyarázza, beszél az „altare exterius”-ról, amely tulajdonképpen az „ara crucis”,⁴⁷

A Kereszt-oltár állandó helye ezért lett később a szentélyen kívül, a XI. századtól kezdve a szentély bejárata előtt.⁴⁸ Maga az oltár, mint már említettük, jelképe, testet öltött alakja volt volt magának a keresztfának.⁴⁹

A keresztről igen bonyolult magyarázat keletkezett az ókeresztény korban, a negyedik századtól kezdve. Az egyházatyák — mint földöntúli erejű életfát — a paradicsom tilalomfájával azonosították. A „bűn fája” lett a „szenvédés fája”, amelyen Krisztus megváltotta a világot.⁵⁰

A jeruzsálemi Szent Sír templomban ennek az elképzelésnek emléket is állítottak. Hatalmas ércből készített keresztet építettek föl annak a kör alakú udvarnak a közepén, amely a két templomrész közt kötötte össze, és amelyet paradicsomnak is neveztek. Később sok úti beszámoló ír erről az impozáns látványról, amely messze földről vonzotta az embereket. Egyes kutatók ezzel a kereszttel hozták összefüggésbe a Kereszt-oltárok elterjedésének kultuszát.⁵¹ Mindenesetre annyi megállapítható, hogy a IX. és főleg a X. században a keresztnak és ezzel együtt a feszület ábrázolásoknak egészen új és nagyméretű kultusza bontakozik ki Európa „karoling” területein.⁵² Később a keresztes hadjáratok egyik célja egy darabka kereszt ereklét szerezni, és így a megújuló Szent Kereszt kultusz szülőhazája és az örök minta ismét Jeruzsálem lesz.



6. A népoltár kápolna Isten Bárányát ábrázoló záróköve és boltozati bordái

Továbbá az ókeresztény tanítás szerint a kereszt életfa, amely a paradicsom közepén áll.⁵³ A kereszt fája varázsos erejű, — írja egyik könyvében Jeruzsálemi Cyrill — és Tertullianus életadományozó és életvédő fának nevezi.⁵⁴ A paradicsom, a középkori ember vágya, mindig a csodálatos szépségek virágoskertje volt, vagy pedig olyan Szent Hegy, amelynek négy oldalából a négy evangéliumi folyó indult a világ négy égtája felé.⁵⁵ Tetején, a testet öltött áldozat, az Agnus Dei, a Bárány áll, akinek a személyében a mindenség, az univerzum négy sarka kötődik össze.⁵⁶

A világ központi tere tehát a nem e világból való, nem kézzel alkotott sátor, hanem a paradicsom, amelynek közepén az élet kulcsa, a kereszt életadományozó és életvédő fája áll. Ebből a tökéletes térből, vagy ennek a tetejéről — jön a tanítás a nép felé.

Ezek az elképzelések voltak az alapjai a Kereszt-oltár templom közepén történt föllállításának. A Kereszt-oltár mindig a keresztfa-kultusz megtestesítője maradt.

Így szerepel az első kiemelkedő példán, a Sankt Galleni kolostor-terven is.⁵⁷ A bazilika közepén nagyobb méretű oltár alaprajz látható, amelynek a fölírata a következőképpen hangzik: „altare sancti salvatoris ad crucem”, (a szent Megváltó oltára a kereszthez (t. i. címezzel!)). Majd verses méltatás is következik, amely egyetlen másik oltárt sem kiseri: „crux pia vita salus miserique redemptionis mundi”. (a kegyes kereszt élet, üdv és a nyomorult világ megváltása).⁵⁸

Ez az oltár már 820 körül kiemelt szerepű és jelentőségű oltár volt, és ezt a hangsúlyozottságát egészen a XII. század végéig megtartotta. Helyét mindig kiemelik, amikor azt állítják róla, hogy „in medio ecclesiae”, a templom közepén van. Különösen a XI. és a XII. században terjedt el Európa nagy részén. Itáliától a Rajna vidékéig, Franciaországtól Magyarorszáig mindenütt találkozunk említésével, vagy emlékével.⁵⁹

Különösen szép és ikonográfiaiilag „teljesen” megoldott példa a Kereszt-oltárok között a pécsi püspöki székesegyházé. A XII. század második felében, — mint ezt a dolgozat első felében fölsorolt történeti körülményekből föltételezzük, — a szentély és a néphajó között, a két legfontosabb belső teret elválasztó szentélyrekesztő homlokzata elé boltozott oltárpítményt emeltek, és a benne levő oltármensát a Szent Kereszt tiszteletére szentelték föl.

A pontosan rekonstruálható építmény elhelyezkedésére és kialakítására nem nagyon találni analóg emléket Európa egyéb területein.⁶⁰

A boltozott építmény a néphajó felett és a szentély alatt egy középső szinten állt, magassága jóval a szentély padlója fölé nyúlt. Mellette kétoldalt lépcsők vezettek föl a szentélybe — és esetleg a tetejére —, szélesíví nyílása előtt pedig néhány lépcső vezetett le a néphajó terébe.⁶¹

Minden tagozatát — pilléreit és boltozati bordáit — dúsán lepi el a növényi ornamentika, amely eredetileg talán részben aranyozott, részben pedig színesen festett

lehetett. (5. kép) Hátsó oldalán a falat szőlőfürtökkel díszített leveles ív vette körül míg közepét szőlőfürtös párkány szabta ketté. Az előbbi ív két alsó homlokzatán szőlőfürtökbe harapó oroszlánok helyezkednek el.

A boltozati bordák csodálatosan faragott zárókőben futnak össze, amely az Isten Bárányát ábrázolja. (6. kép)

Az építmény homlok és oldalfalait nagyobb méretű rozetták díszítették.

Ez a dús faragással előtűtött építmény volt a kerete a pécsi Kereszt-oltárnak. Ebben a kápolnaszerű helyiségben állt az oltármensa, amely ősidőktől fogva a keresztűt szimbolizálta.

Joggal föltételezhető, hogy az „in medio ecclesiae”, vagyis „in medio mundi”, a Szentek Szentje és az „evlág” között elhelyezkedő sátor „a tökéletes építmény”, (amely nem e világból való és nem emberi kéz alkotása) a paradicsomot akarta szimbolizálni. Közepén állt az oltármensa, vagyis a keresztfa, az áldozat, amelyre a sok szőlőfürt utal, és tetején az Agnus Dei, a keresztény hit négy folyójának a forrása.

Az oroszlánok, a „rossz hatalmak” hiába harapnak bele alulról a szőlőindába, az építmény a templom közepén — vagyis a tanítás a két világ határán — mégis fölmagasodik. Talán a boltozat lapos tetején volt az ambo, (a szószék), amely eredetileg szintén a templom középső részén kapta helyét.⁶²

A Kereszt-oltár építménye nemcsak önmagában, részleteinek egymáshoz való kapcsolatában volt tökéletesen megoldott egység, hanem szélesebb összefüggések gondolati középpontját is jelentette.

A szentélyrekesztő és az altéplomi lejáratok ikonográfiai programjának is a centruma volt.

Az altéplomi lejárók raffinált összefüggései, egyes elemek kiemelt hangsúlyozása is csak a Kereszt-oltár központi létevel magyarázható. Gondolhatunk itt a „fa”-motívum különösen előtérbe helyezett szerepeltetésére. (Teremtés-történet és a Sámson ciklus fa-jelenetei.) Vagy arra, hogy a passió fríz folytatása és középpontja ugyancsak a Kereszt-oltár mensája, a keresztfa lehetett.

Annak biztos tudatában, hogy a pécsi székesegyházban a központi oltár Kereszt-oltár volt, újból meg kellene vizsgálni ezt a rendkívül érdekes ikonográfiai együttest, és valószínű, hogy sok eddigi „rejtély” talán ezután magyarázatra. Mindez azonban alapos ikonográfiai kutatást igényelne még, amely ezután is hosszú és nehéz munkát jelent majd.

Annyit akartunk ebben a dolgozatban elérni, hogy néhány eddig megoldatlan kérdésre fölhívjuk a figyelmet, és a legfontosabbnak tartott alapkérdések közül az elsőkre választ adjunk. A pécsi Kereszt-oltár, — európai méreteken is rendkívül fontos és sok szempontból egyedülálló emlék — az eddigénél több és szélesebb érdeklődésű kutatást érdemel.

Budapest, 1965.

Hajós Géza

J E G Y Z E T E K

¹ Pécs, Káptalani Levéltár, Fasc. 788/a. Német nyelvű restaurálási napló, szerzője Kirstein Ágost. Több-kevésbé pontos másolata az Országos Műemléki Felügyelőség Könyvtárában található 6320. szám alatt.

² Schmidt Frigyes jelentése a Püspöki Levéltárban, 1883. május 25.

³ Czobor Béla, *A pécsi székesegyház restaurációja* Budapest 1882. Klny az Egyházművészeti Lap 1882. évf.-ból. Ebben a cikkben még az eredeti elképzelés rajzos terve és leírása látható.

⁴ A kőtar a jelenlegi székesegyház keleti apszisai mögött található. Teljesen részletes katalógusa még nem készült el. Mindössze a régebbi kőtar — ma már elavultnak tekinthető — katalógusa áll rendelkezésünkre. Szőnyi Ottó, *A pécsi püspöki múzeum kőtára*. Pécs 1906.

⁵ Gerece Péter, *A pécsi székesegyház, különös tekintettel falfestményeire* (Műtörténeti tanulmány) Budapest 1893. 56. o.

⁶ Gerece Péter, *A pécsi székesegyház egykori oltársátra és többi szobrászati maradványa* (Archeologiai Közlemények, XX. kötet.) 1897. 72. és kk. oldalak.

⁷ Szőnyi i. m. 71. o.

⁸ Ennek az ásatásnak a dokumentációját eddig, sajnos, még nem sikerült megtalálnom.

⁹ Szőnyi Ottó, *Ásatások a pécsi székesegyház környékén 1922-ben*. Klny. az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve II. évf.-ból, 1923—26. 188. o.

¹⁰ Szőnyi Ottó, *A pécsi székesegyház*. Magyar Művészet c. firat. 1929. 455—507. o. 459. o.

¹¹ Szőnyi Ottó, *A pécsi székesegyház és Magyarország műemlékei Szent Mór korában* (Szent Mór emlékkönyv). Pécs 1936. 300. o.

¹² Gosztönyi Gyula, *A pécsi Szent Péter székesegyház eredete*. Pécs 1939.

¹³ I. m. 251. o.

¹⁴ Dercsényi Dezső — Pogány Frigyes, Pécs (Városképeink-műemlékeink sorozat.) (Budapest, 1956.) 28. o.

¹⁵ Dercsényi Dezső, *A pécsi kőtar* (A Janus Pannonius Múzeum füzetek, 1. sz.). Pécs 1962. 8. o.

¹⁶ Pécs, Káptalani Levéltár, Fasc. 40. nr. 105.

¹⁷ Szőnyi Ottó, *Pécs városa Evlia Cselebi tükrében* (Archeológiai Értesítő). 1928. 250. o., és Petrovich Ede, *A pécsi káptalani levéltár épületének története* (Janus Pannonius Múzeum 1963. évkönyve.)

201. o. 2. jegyzet — című cikkeikben csak a Szathmáry féle épület-szárnnya vonatkozó rövid részt közölték.

¹⁸ A számunkra érdekes szöveg részt most teljes egészében közöljük: „... Ecclesiae facies interior... In medio ecclesiae descendit ad catacumbas, gradus illi ruinati, renovari deberent, 17 numerantur, ab illis siquidem unus octo pedum longitudinis esse debeat. Lapidariae numerandi essent 27. Ara. S. Crucis recte huic descendui supereminet, hinc necessario, quia mensa altaris uno pede a plano pavimenti ecclesiae superioris elevatur, ne canes co accedere valeant, crates ferreae sunt circumdendae, ab utrinque in gradibus cancelli, ne in concursu uti iam contigit, cum periculo quis detrudatur, quo columnae 31 requiruntur, cum lapidibus superimponendis pro illis solidandis ferrum et plumbum etiam requiritur 150.

... Ara S. Crucis prenomina, quia in medio ecclesiae ne visum hominibus impediatur, ab ara principali, magna esse non potest. Itaque Crucifixus cum duabus status ex materia solida auricalco vel aere efformari deberet, pro quibus 500. ...”

¹⁹ Pécs, Káptalani Levéltár. Protocollum. 1757. nr. 6. 235–236. o. „Sexto: Ut maior habeatur Reverentia Altaris maioris ubi D. Prelatus in maioribus Ecclesiae solemnitatibus sacrificat ac in aliis festis ac Dominicis ipsi D. Canonici ut Prebendarii Ordinarii Chori festis et ferialibus diebus suam habeant Aram designatam in conformitate aliarum hujusmodi cathedralium ecclesiarum prout in hac antiquitas in medio ecclesiae supra Ingressum Catacumbarum, Altare S. Crucis ita erigatur ut Mensa ipsius a plano pavimenti ex solido lapide ponenda altitudinis medi pedis, super quam preter effigiem Crucifixi Salvatoris cum quattuor Candelabris, ac tabellis secretariis nihil apponatur, ne prospectum...”

Majd a kiképzés módját írja le, amelyet jól ismertünk Szönyinek egyik másik könyvéből: *A pécsi székesegyház leírása 1882. évi állapot előtti állapotban* (Kluny a Pécs-Baranyamegyei Múzeumi Egyesület Értesítője, 1916. évi 3.–4. füzetéből). Pécs 1916. 27. o. Az oltárral később, 1780-ban ismét találkozunk egy eddig még publikálatlan székesegyház alaprajzon. Készítette Johann Krammer. 31 × 45 cm. Egri Érseki Egyházi Levéltár, Tervrajzok I/4. Fölírta itt: Der Creutz Altar, helye és formája teljesen megfelel az 1757-es alapító leírásnak.

1838-ban Aigl Pál leírásában ismét előfordul. *Historia Brevis venerabilis Capituli Cathedralis Ecclesiae Quingueeclesiensis*. Pécs 1838. 241. o.

²⁰ Lásd: előbb idézett alaprajz 8-as jegyzetpontját. (Der Brädiget Canzel)

²¹ Nem a szentély különlegesen nagy méretének kérdése érdekel most elsősorban bennünket, hanem a használat problémája. Nem akarunk belemenni abba a régen bonyolódó vitába, amely szerint az attempom egy régebbi templomnak lehet a későbbi székesegyházba beépített formája, mert ez a kérdés alaposabb belső ásatások nélkül úgysem oldható meg.

²² A ²³ is uralkodó hivatalos álláspontot Dercsényi Dezső képviseli már idézett művében. (Pécs. Budapest 1956. 41. o.)

²⁴ Koller Josephus, *Prolegomena*... 149. o.

²⁵ Gosztonyi Gyula *A pécsi ókeresztény temető*. Pécs 1943. Részletes rekonstrukciós kísérletet láthatunk itt a pécsi Belső Vár fejlődéséről.

²⁶ Petrovich Ede, *A pécsi káptalani levéltár épületének története* (A Janus Pannonius Múzeum 1983. évi évkönyve). 184. o.

²⁷ A 16-os jegyzetpontonban idézett forrás befejező része a Communis domus Capitularis cum Conservatorio cimen erről az épület-szárnnyról részletesebben beszámol. Így szól számunkra érdekes első része: „Penes turrim ex parte meridionali positam tractus rudum visitur, ubi olim inferne duo sacella celeberrimum inter alia B. Virginis Auratae dictum cum tribus aris, ubi singulis diebus votivale sacrum in choralis concentu presbyterorum fiebat, cuius fornix ante non multos annos corruit. Hic tractus est orgarium 20 longitudinis, latitudinis 4 2/4. Muri ruinati ab invicem divisi ad quos contrahendos et iungendos 115 centennarii ferri necessarii...”

²⁸ Idézi Petrovich Ede, i. m. 201. o. Epitome Historica Episcopalis Civitatis Quingueeclesiensis in Inlycto Comitatu Baranyensi sitae collecta anno 1752. Pécs, Egyetemi Könyvtár, Koller kéziratai 67 038 sz. a. „A turri veri iuxta Sanctuarium meridiem respiciente erat pretiosum Sacellum B M V Auratae, ubi plurimorum Episcoporum et Abbatum ac aliorum ecclesiasticorum inhumata sunt corpora. In quo tactu erat locus Consistorii, Archivi et Sacristiae mansionisque diversae...”

²⁹ Petrovich cikkében a 190. oldalon látható alaprajz.

³⁰ Békefi Remig, *A magyarországi káptalanok megalakulása és Szent Chrodegang Regulája* (Katholikus Szemle). 1901. 5. és 6. oldal. Azonkívül Hans von Schubert, *Geschichte der christlichen Kirche im Frühmittelalter*. Tübingen 1921. 577. o.

³¹ Hacsak az a 11. századi levél nem, amelyben a kanonokokat testvéreknek nevezik. Koller, *Historia*. I. k.

³² Nemcsak a *Képes Krónikában* (Gombos F. A., *Catalogus*... I. k. Budapest 1937. 629–630. o. id.: Dercsényi, Pécs. 21. o.), hanem átvéve később is, Thuroczy krónikájában szintén szerepel ez a szövegrész. Koller, *Historia*. I. k. 140. o. Hasonlóan Bonfininél is. id. h.

³³ Először egy 1231-es oklevélben. „... medium in camera beati Petri fecimus reservari...” Hazai Okmánytár. VIII. k. 27. o. 1248-ban pedig arról hallunk, hogy a camera a tatárak idejében elpusztult. „... et quum istius privilegii aliam particulam, que nostra remansit in Camera, cum pluribus aliis perdidimus in tempore Tartarorum”. Wenzel, *Árpád-kori Új Okmánytár*. VII. k. 273. o.

³⁴ Pór Antal, *Visszafutás a pécsi káptalanban (1302–9) (Újabb adatok Gentilis bitoros követsége történetéhez Magyarországon)*. Történelmi Társ. 1889. 407. o.

³⁵ 1500 után a székesegyházról déli irányban, az oldalánál egy Szent Mihály kápolnáról hallunk, amelyben a kanonokok „capitulariter” Balázs papot a főesperesi tisztebe iktatták. *Esztergomi Káptalani Levéltár*. I. ad. 50. *Liber Lectoralis*. I. 224. o.

³⁶ Anselme Dimier, *Les moines bâtisseurs*. Résurrection du passé. Fayard, 1964. 55. o.

³⁷ A templomon belüli belső terek teljesen autonóm középkori fölfogása már régi eredetű tradíció volt a 11–12. században.

Erre vonatkozólag Edgar Lehmann folytatott eredményes kutatásokat. (*Vom neuen Bild frühmittelalterlichen Kirchenbaus*. Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin Luther Universität, Halle – Wittenberg, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe. 6. 1956 (57).

³⁸ Wenzel, ÁUO. XI. k. 153. o.
³⁹ A. Theiner, *Vetera Monumenta Historica*... XXXIX. számú oklevél; és Györffy György, *Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza*. I. 360. o.

⁴⁰ Hazai Okmánytár. VIII. k. 27. o.

⁴¹ Magyar Országos Levéltár Potótár 692. sz. tekercs. Somogy megyei Levéltár középkori okleveleinek fotókópiái.

Szövegét eddig még nem publikálták. Györffy idézte először i. m.-ben 357. o.

⁴² Mert nem valószínű, hogy a pécsi kőfaragó műhelyek, vagy vezető mesterük tervezte volna meg az egész együttest.

⁴³ A „templomközép” problémája a koraközépkori építészeti egyik legérdekesebb kérdése, amelyet eddig az építészettörténeti kutatás még nem helyezett előtérbe, specialisan nem vizsgált meg.

⁴⁴ A Kereszt oltárról mindeddig még nem készült önálló, összefoglaló igényű munka. Kis fejezetet találunk Joseph Braun hatalmas könyvében, amely ezzel a kérdéssel foglalkozik. *Der christliche Altar*. München 1924. I. k. 401–406. o. A múlt század végen kisebb cikk jelent meg a Kereszt-oltárok történetéről: Georg Humann, *Zur Geschichte der Kreuzaltäre* (Zeitschrift für christliche Kunst VI.). 1893. 73–82. o. Ezenkívül újabban más összefoglaló munkák keretén belül találunk csak néhány hosszabb lélegzetű megjegyzést.

H. Beseler und H. Roggenkamp, *Die Michaeliskirche in Hildesheim*. Berlin 1954. 110. o.

Hans Betting, *Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen* (Wallraf – Richartz Jahrbuch). 1961. 119. o.

Az oltár koraközépkori jelentőségének alapos fölmérése és építészettörténeti értékelése még a jövő kutatások feladata.

⁴⁵ Tanúbizonysága ennek Otto Lehmann – Brockhaus hatalmas forrásgyűjteménye. *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*. Berlin 1938. A következő számok alatt: 11. század: 201., 438., 100., 495., 583., 584., 586., 587., 591., 789., 966., 1186., 1216., 1292., 1440., 1464., 1709., 221., 342., 612., 810., 975., 933., 1230., 1346., 1478., 1593., 1739.

12. század: 181., 1074., 1172., 196., 842., 1950., 50., 1636., 2513., 375., 331., 1766., 1859., 256. 888., 1538., 1393., 294., 539., 1094., 1267., 1299., 1512., 1532.

(Ezeket a számokat időrendben állítottam össze. Legtöbbször Kereszt-oltárról szóló említéseket tartalmaznak fölszövegek kapcsán. Részletesebb leírásokra és elemzésekre e dolgozat keretei között nincs lehetőség.)

⁴⁶ *Szent Pál apostol levele a zsidókhoz* 9, 11–15.

⁴⁷ *Sermo* 59,5 Migne PL, LIV; 340. B (Idézi Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der mittelalterlichen Litteratur*. Freiburg im Breisgau.) 1902. 158. o.

⁴⁸ I. m. 156. o.

⁴⁹ Az első reprezentatív példa erre Hirsau bencés kolostortemploma, amelyben a XI. század legvégén az összes oltár már a keleti szentély területén van, kivéve a Szent Kereszt oltárt, amely a szentély bejárata elé került. Ennek a fontos ténynek az elemzése olvasható Edgar Lehmann érdekes cikkében.

Von der Kirchenfamilie zur Kathedrale (Friedrich Gerke Festschrift). Baden 1962.

⁵⁰ Érdekes adatokat lehetne arról is idézni, hogy az oltárba, vagy a mögötte fölállított feszületbe keresztfa ereiként is helyeztek.

⁵¹ Ez elméletnek leírása és elemzése található: Romuald Bauerreis, *Das „Lebenszeichen“* c. munkájában.

(*Studien zur Frühgeschichte des griechischen Kreuzes und zur Ikonographie des frühen Kirchenportals* – Veröffentlichungen der bayerischen Benediktiner Akademie Band 1. München 1961. 8. és 11. o.)

⁵² Beseler – Roggenkamp, i. h.

⁵³ Ezzel függ össze a feszület ábrázolások megszaporoása a könyvfestészetben, és a nagyméretű korpusz-plasztika kialakulása. (Köln: *Gero-feszület és kőre*)

⁵⁴ Bauerreis, i. m. 13. o.

⁵⁵ I. m. 9. o.

⁵⁶ Ennek az elképzelésnek számos ábrázolása található az ókeresztény mozaikművészetben. Pl. Ravenna S. Vitale presbyteriuma. (W. Sas – Zoloziecky, *Die altchristliche Kunst* (Ullstein Bücher 7.). 1963. 28. kép.)

⁵⁷ Réau, *Iconographie de l'art chrétien*. I. k. 79. o. Bogyay Tamás, *Isten Báránya* (Adatok Árpád-kori templomkapuk fémzöldítméseihez ikonográfiájához). Régnum 1940–41. 101. o.

⁵⁸ Hans Reinhardt, *Der St. Galler Klosterplan* St. Gallen 1952.

⁵⁹ I. m. 10. o.

⁶⁰ Braun, i. m. és O. Lehmann – Brockhaus: id. forrásgyűjteménye mutatják földrajzi elterjedését.

⁶¹ A boltozott oltársátrák leginkább Itáliában fordulnak elő. Itt azonban kivétel nélkül a szentélyben állnak. Egyetlen forrásos adat szól csupán arról, hogy a Kereszt-oltár boltozat alatt a szentély bejáratánál kapta helyét. Ez azonban később elpusztult, és újjáépített formájában (XV. század) más titulust is kapott. A firenzei San Miniato al Monte Szent Kereszt oltára a XII. században nyervehet első reprezentatív kiképzését. (W. und E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*. IV. k. Frankfurt am Main 1952. 232–234. o.)

⁶² Rekonstrukciója Gosztonyi Gyula i. m.-ben látható.

⁶³ A templom-sátor szimbolikus értelmezésének bő leírása található Sauer i. m.-ben (108. o.), és a középső hely értelmezésére is sok példát hoz föl. A közép leginkább az ambo helye, már az apostoli constitutio-k is ide jelölték. Az ambo emlékeztet arra a hegyre – írja Sauer, – amelyről Krisztus prédikált, és amely azt mutatja, hogy Krisztus: „ambit omnes, qui custodiunt verbum evangelii”. A középben fölállított pulpitis sokszor a püspök helye is, mert ez a sarokkő, amely a zsidók és a pogányok között, ill. a szentély és a néphajó között van. (Sauer, i. m. 128–129. o.)

Das Pécser Bistum (Fünfkirchen) wurde von König Stephan I, dem Heiligen, im Jahre 1009 gegründet und schon in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts wurde die grossangelegte Basilika im romanischen Stil erbaut, die eines der wichtigsten unserer mittelalterlichen Baudenkmäler ist.

Ihren basilikalischen dreischiffigen Innenraum dienten nach Osten drei halbkreisförmige Apsiden als Abschluss. An den Aussenmauern wurden in jeder der vier Ecken je ein mächtiger viereckiger Turm angeschlossen.

Diese Kirche wurde gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von Friedrich von Schmidt und dessen Schüler August Kirstein völlig restauriert, wobei sowohl im Inneren wie auch aussen grundlegende Änderungen durchgeführt wurden. Beim Abtragen der zum Chor führenden Treppe kamen die Grundmauern eines viereckigen Bauwerkes zum Vorschein, welches in der Mitte der im XII. Jahrhundert errichteten Chorschrankenwand angeordnet war.

Dieses Bauwerk — von welchem ausser den Grundmauern auch zahlreiche sonstige Bruchstücke zu Tage kamen — wird in der heutigen kunsthistorischen Fachliteratur als der Volksaltar der Pécser Basilika angeführt. Seine aus den Originalstücken angefertigte Rekonstruktion ist zur Zeit im Lapidarium hinter der Basilika zu sehen. Er bildete zusammen mit den durch reichen figuralen Schmuck verzierten Zugängen zur älteren Unterkirche, sowie mit dem damaligen Lettner im Inneren der Basilika eine Einheit deren Bedeutung weit über den Rahmen der mittelalterlichen Kunst in Ungarn hinausgeht. Seine bauliche Lösung, das ikonographische Programm und die künstlerische Ausführung stellen für die ungarische Kunsthistorische-Forschung — die sich in letzter Zeit eher mit den stilkritischen Problemen dieses Bauwerkes befasste — bis heutigen Tages ungelöste Fragen dar. Ebendeshalb wurden dieser Arbeit die Untersuchung einiger historischer und ikonographischer Fragen zum Ziele gesetzt.

Vor allem musste die genaue mittelalterliche Bezeichnung dieses Bauwerkes und damit seine historische, liturgische Funktion endgültig geklärt werden. Auf Grund der von Beginn des XVIII. Jahrhunderts datierten Quellen gelang es eindeutig festzustellen, dass der von einem Rippengewölbe überdachte Mittelraum des Lettners der bauliche Rahmen eines Altars — und zwar des an dieser Stelle im Mittelalter üblichen Kreuzaltars (Altare Sanctae Crucis) — war. In der Mitte des XVIII. Jahrhunderts wurde an der gleichen Stelle — nachdem die mittelalterlichen Reste durch eine Treppe überdeckt worden waren — ein neuer Kreuzaltar geweiht.

Die erste Erwähnung des mittelalterlichen Kreuzaltars stammt aus dem Jahr 1235. Eine Urkunde des Domkapitels erwähnt eine Eidleistung „ad altare Sanctae Crucis in ecclesia Beati Petri Apostoli“, wobei die beschuldigte Person „ipsius iuramento... se purgavit“. Dieses Dokument weist auf eine wichtige Funktion dieses Altars zu Beginn des XIII. Jahrhunderts hin und besagt, dass er ein wichtiger Ort für die Autorisierungstätigkeit des Domkapitels war.

Das Pécser Domkapitel begann zu dieser Zeit innerhalb des Bistums eine selbstständige juristische Tätigkeit auszuüben. Dabei wurde die frühere Lebensform (des XI. und XII. Jahrhunderts), das strenge mönchische Zusammenleben, im Lösungsprozess von der bischöflichen Gewalt gegen Ende des XII. Jahrhunderts neugestaltet.

Es scheint sehr wahrscheinlich, dass der Chor des Domes, welcher schon seit Anbeginn ein eigenes abgeschlossenes Gebiet war, gegen Ende des XII. Jahrhunderts einen neuen Sinn erhielt: er wurde mit seiner prachtvollen Stirnwand zu einer Kirche in der Kirche.

Den zentralen Kern dieser Fassade bildete der mit einem Rippengewölbe überdeckte viereckige Raum des Kreuzaltars, welcher eigentlich eine Kapelle für die Laien im Dienste und Besitz des Domkapitels war.

Der Kreuzaltar war seit der Karolingerzeit immer ein Altar von zentraler Bedeutung („in medio ecclesiae“ nicht nur im topographischen Sinne des Wortes). Seine Geschichte und bauliche Bedeutung ist jedoch noch reichlich unaufgeklärt.

Auch in ikonographischer Hinsicht ist der Pécser „Heiliges Kreuz“-Altar sehr beachtenswert. Nur am Schlussstein des Gewölbes das Lamm Gottes, an der Rückwand unten je ein Löwe bilden den ganzen figuralen Schmuck, während gleichzeitig jedes Bauelement mit reichem Schmuck an Pflanzenmotiven bedeckt ist. Dieses ikonographische Zusammenspiel dürfte durch das repräsentative figurale Programm der Stirnseite vervollständigt worden sein, deren Rekonstruktion — auf Grund des noch zu bearbeitenden lapidarischen Materials — noch eine Aufgabe der künftigen Forschung ist. Jedoch ist schon heute gewiss, dass der Platz des Kreuzaltars auch ikonographisch der zentrale Kern der ganzen Lettnerwand war. Für die Rekonstruktion des Stirnwandprogrammes bildet das Programm der beiden Treppen zur Krypta die unentbehrliche Grundlage.

Jedenfalls hat der Nachweis des Bestehens eines Kreuzaltars uns in der Erforschung dieses Problems um einen Schritt weiter gebracht, und uns auch hinsichtlich der einzuschlagenden Richtung auf einige neue Möglichkeiten hingewiesen.

Géza Hajós

PICASSO LES DEMOISELLES D'AVIGNON C. FESTMÉNYÉRŐL IKONOGRÁFIAI ÉS KRITIKAI TANULMÁNY

„A költő azzal válik látnokká, hogy hosszú, roppant, megmondott munkával összehazarja összes érzeit. A szeretet, szenvedés és örület minden formáját; megkeresi önmagát, kimer magából minden méretet és csak azok sűrített lényegét tartja meg magának. Kimondhatatlan szenvedés, amelyben szüksége van minden elképzelhető hitre, emberfeletti erőre, amelyben nagy: betegség, nagy bűnösség, nagy átkozottá válik — s a legfőbb dolgok Tudójává! Mert elérkezik az ismeretlenhez! ... s mikor, végül, félőrlően már elveszítene látomásainak értelmét, egyszerre megpillantja őket! S ha bele is pusztul abba, hogy e hallatlan és megnevezhetetlen dolgok között tántorog: majd jönnek más rettenő munkások, s elkezdik ott, azon a láthatáron, ahol a másik összerokadt!”

RIMBAUD
levél Paul Demeny-nak
1871. május 15.

A MŰ KELETKEZÉSE

A családjától eltávolodott, a polgári erkölcsökkel szembehelyezkedő Picasso barcelonai tartózkodásai alatt rendszerint mulatóhelyeken és nyilvános házakban töltötte estéit. 1902-ben készült műveinek jelentős része az éjjeli élet témáival foglalkozik. A sok idevágó munkát mellőzve egyetlen rajzára, az *Amateur*-re koncentrálnak figyelmünket, amely egy levetkőzött nőt és az őt mustráló elegáns, monoklit hordó férfialakot ábrázol. (Zervos. I. 143)¹ A szakértő szemmel mustráló férfi kicsinek és komikusnak hat a hatalmas, rendíthetetlen nyugalma női akt közönyt sugárzó megjelenésével szemben. Ez a kis kroki a kontraszt erejével teszi mulatságossá a nyilvános-házi szituációt: A nő kiszolgáltatottsága ellenére is a fölényes elemet képviseli a megvásárlására készülő szakértővel szemben. Ugyanez a férfialak *Homme en habit* című rajzán (Zervos. I. 150) kínos szituációban jelenik meg ismét előttünk; egy gnómszerű női alak lidércnyomásként rátelepedett a fejbübjára és mellére. A két rajz témája még Toulouse-Lautrec világát idézi, de a szituáció, amelyben a mulatóbeli nő a megvásárlója fölibe kerül, már Picasso anarchisztikus, polgárellel moráljának sajátos megnyilatkozása.

Az ötlet feledésbe ment; a kék, majd a rózsaszín korszak érzelmes lírája, a magát mutató Picasso — Harlequin egyelőre minden más elképzelést háttérbe szorított. A fölényes heroikus nő típusa azonban ismét felbukkan 1905-ben történt hollandiai tartózkodása során (Zervos. I. 260) majd a klasszicizáló stílusban festett *Nu aux mains serrées* (Zervos. I. 310) c. festményein. 1905-ben Picasso a nyár egy részét a spanyol hegyvidéken Gosolban töltötte. Itt készült több aktkompozíciója közül a legfontosabb a *Hárem* című (Zervos. I. 321) olajfestménye, amely kompozíciójában, egyes részleteiben már magában foglalja a *Demoiselles*...² néhány formai és tartalmi mozzanatát. A kép stílusa alapján a klasszicizáló korszakhoz tartozik, de semmiképpen sem kiérlelt alkotás: a tér és a környezet éppenszám jelölt, a befejezetlenség illúzióját kelti, a háttérben levő, drapériába burkolt öreg háremszolgá szituációja zavaros, sőt indokolatlan. A női aktok ritmusa, sőt az egyes figurák mozgulata már közvetlen előképe a *Demoiselles* szereplőinek. Meglepő, hogy a jobb alsó sarokban terpeszkedő férfialak szituációja, tömege, képi funkciója szinte teljesen azonos a későbbi mű hasonló helyzetű alakjával. Jóllehet tekintete itt még a nőkre irányul, míg a *Demoiselles*... en a nézőre szegeződik. A csendéleti tárgyak szerepe és jelentősége szintén elég határozott.

Az 1907-es év tavaszán Picasso három vázlatot: egy rajzot, egy olajképet és egy aquarellt (Zervos II. 19–21) készített a műhöz. Különösen az első vázlat megtekintése után úgy tűnik, mintha elfeledkezett, vagy nem emlékezett volna a *Hárem*-képre. Ennek az oka az időközben megrendezett Cézanne kiállítás. Az Aix-en-Provence-i mester *Fürdőző nők* c. kompozíciója elhomályosította a saját régebbi ötletét; ez nemcsak az elrendezésben, de a cézanne-i vonalvezetés utánzásában is megnyilvánul.

Az első vázlaton Picasso egy mulatói jelenetet ábrázol, a háttér szétnyíló függönyei előtt öt női akt jelenik meg

nyugodt, illetve mozgalmatlan pózokban, a vázlat geometriai középpontjában egy sötétruhás (férfi?) alak sziluettje helyezkedik el, tőle jobbra egy tányéron néhány dinnyeszelet. A kép baloldalán profilban ábrázolt ruhás férfialak, aki Picasso szerint egy koponyát — a „memento mori” jelképét — tart a kezében.³ Az olajvázlat ugyanezt az elgondolást ismétli meg, de már mentes a cézanne-i formálás eszközeitől. Az aquarell-vázlat már csak öt figurát szerepeltet, mind az öt nő. Az előző vázlatok gömbölyded formáival szemben itt a szögletes vonalak és a hegyes-szögű metsződések a jellemzőek. A kevés szín a fények kiemelésére és a negatív formák kitöltésére szolgál.

A kompozíció bizonyos plaszticitásra törekszik: ebben a nemrég befejezett első szobrászati kísérletének tanulsága figyelhető meg. A fények hangsúlya, a szögletesség és a nyújtott, szinte gotizáló formák Greco tanulmányozását sejtetik. A vázlat összehatásában relief-szerű: nem a valóságos teret, hanem a figurák mozgása által létrehozott — szubjektíven minősített — teret kívánja érzékeltetni, de megmarad a két dimenzió adta kötöttségeken belül. Ezáltal alakjai megközelítik a szerkesztett síkdíszítő hatását, egyik a másikból épül, egymásnak feszülnek, egymást értelmezik: A figurák maguk szerkesztik meg saját atmoszférájukat, amely nem a realitás, hanem a kitalálás világába tartozik.⁴ Az utóbbi vázlat szignóján világosan olvasható az 1907-es keltezés, s az egyes szignókat összehasonlítva nem valószínű a későbbi aláírás.

1907 tavaszán mutatta be Picasso a kész, de mégsem befejezettnek tekintett nagy képet (mérete 245 × 235 cm) barátainak, akik a meg nem értés döbbenetével, csalódottan távoztak. A kép címe André Salmon-tól származik: az Avignon helynév nem a délfrancia városra utal, hanem Barcelona hasonló nevű utcájára, az éjjeli élet egyik ismert helyére.⁵ A cím pontos értelmezése nem szörszálhagogatás, hanem hozzásegít bennünket a festmény megértéséhez.⁶

A KÉP STÍLUSELEMELI

A *Demoiselles*... című képe különböző stílusú motívumok szintéziséből formálódott, méghozzá olyan módon, hogy az egyes összetevők megőrizték jelentésbeli és stíláriai különállásukat. Bár egy bizonyos képalakító módszer egy bizonyos stílus, egész művét áthatja és összehangolja, ez csak a vezérelv: — első az egyenrangú motívumok és stílusok között. Ez a stílus 1906-ban formálódott, kialakulásában szerepe van Picasso szobrászi kísérleteinek, de a rózsaszín korszakból sarjadt ún. klasszicizáló periódus eredményeinek is.

A klasszicizáló periódus elsősorban Picasso vonalkultúrájának átalakulását eredményezte. Az eddig karakterisztikumra és aszketikus-expresszivitásra törekvő vonal helyett a — formát, az arányt és a ritmust hangsúlyozó — körvonalat részesíti előnyben. Természetesen következik ebből a plasztikus festészet igénye, amely különösen a *Demoiselles*... előtanulmányaiként értékelhető női aktképek sorozatán (Zervos. I. 350, 364, 366, 368, 374 szám) figyelhető meg. Ezek az aktképek azonban túllépik a

klasszicizáló periódus harmóniáját; puritánság és deformációra való törekvés jellemzi őket. Az alakok szinte bárbar plaszticitását még csak fokozza a háttérül alkalmazott függöny viszonylagos lágysága, mozgalmassága, könnyedsége. A formák egyszerűsített világa Cézanne kései műveinek tanulságát tükrözi, ám az Aix-en-Provence-i mester színessége nélkül. A legutóbbi spanyolországi tartózkodás művészettörténeti élményei, a románkori katalán plasztika szűkszavú alkotásai is éreztetik befolyásukat.

Ez a plasztikus stílus azonban jobbára az előkészület műveire jellemző: a *Demoiselles...* alakjainak térfoglalása már más eszközökkel valósult meg. A végleges mű figuráira nem jellemző a kerekded plasztikus illúzió keresése, sem a tónusátmenetek: A testszínek nem modulálódnak az árnyékok, vagy a reflexek segítségével, hanem határozottan elkülönülő, szabálytalan alakú, térhatású színelületek sorakoznak egymás mellé. Ezekbe a színelületekbe fehér és kék vonalak rajzolódnak, amelyek geometrikus stilizálással jelölik a legszembevetőbb testformákat és irányukat, valamint a háttér függönyének gyűrődéseit. A fehér és kék kontúrok nem formát alakítanak, hanem expresszív hatású folt és vonalmozgást idéznek elő a képen, és társulva a testszínekkel valamint a fényeket jelölő fehér foltokkal, újszerű festői gesztusokat alkotnak.

Az így kialakult, sajátos, szabdalt formák – hasonlóan a barokk képek arabeszkhatású kompozícióihoz (Pl. Rubens: Leukippos leányainak elrablása) – a természettől független ritmussá, kapcsolatokká, létezéssé fokozódnak, amelynek legszembevetőbb vonása az alak és a tér elválaszthatatlan, örvénylő erejű összetorlódása. Az alak térré válik, a tér alakszerű formát ölt: a festői elemek rendszerének ez a tudatos felborítása lángoló vízióvá



2. Picasso, *Homme en habit*



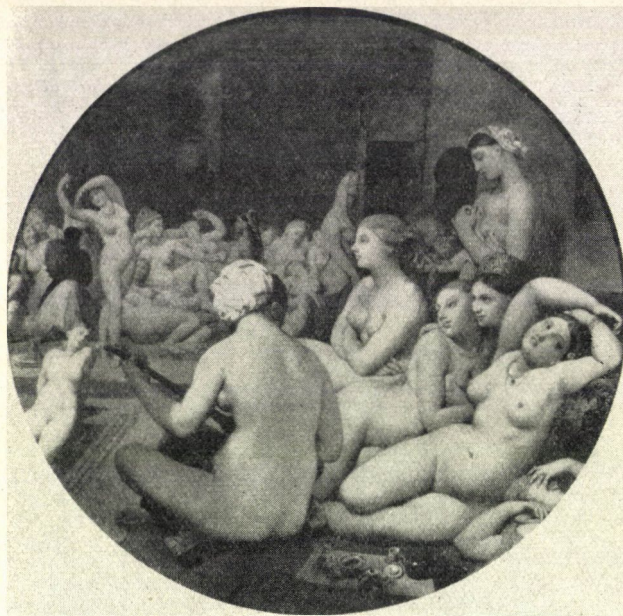
1. Picasso, *Amateur*

transzformálja az eredeti, reális élményből fakadó gondolatot. Így nyer új értelmet a megelőző plasztikus hatású női aktok sorozata: a plaszticitás visszajára fordul és saját tagadásába csap át. Ennek a formáló és formát tagadó különös stíluselemnek, amelyet a kép mindenütt jelenlevő vezérelvének neveztünk, az egyik – és nem lényegtelen alkotóeleme – Greco művészetének tanulmányozása útján tudatosult.

A GRECO-STÍLUS JELENTŐSÉGE

Picasso sohasem titkolta el azokat az inspirációkat, amelyeket művésztől és műtárgyakból nyert. Így van ez Greco esetében is: a toledói mester befolyása művészettörténeti ténnyé vált, amelyet Picasso sohasem tagadott. A különböző monográfiák szerzői⁷ is megemlékeznek Greco hatásáról, de sietve hozzátesszük, hogy a két művész felfogása közti alapvető különbség ezt a tényt akadémikus problémává sorvasztja. Voltak azonban szerzők, akik nem riadtak vissza a kérdés részletesebb elemzésétől, ezek között a legfontosabb Barr állásfoglalása.

Barr tényekkel bizonyítja állítását:⁸ Picasso 1904 óta érdeklődött Greco iránt, ebben szerepe volt barátjának, Miguel Utrillónak, a toledói mester első spanyol monográfusának. A Greco tanulmányozás legfőbb bizonyítéka Barr szerint az 1906-ban készült *Parasztok* c. kompozíciója (Zervos I. 384). Ennek vázlatai (Zervos I. 311, 312) Greco Szt. József a gyermek Jézussal c. festménye (1597–99, Toledo S. Vincente) tanulmányozásának eredményeképp nyerték el sajátos, átszellemítetten lebegő formáikat. Barr a *Demoiselles...* kompozíciós megoldásában is Greco befolyást fedezett fel⁹ s ezt kívánja bizonyítani A Mária mennybemenetele c. festmény (1577. Chicago, Art Institute) alsó felének reprodukciójá-



3. Ingres, Török fürdő

val. Greco képe kétségtelen bizonyos formai egyezések megállapítására csábít, de véleményünk szerint ezek olyan mozzanatok, amelyek legalább annyira a véletlen művei, mint a tudatosságé. Egyébként is Picasso félreismerése lenne, formai egyezések alapján átvételtől, hatásról beszélni.

Picasso — miként ezt műtárgy-másolatai bizonyítják,¹⁰ — egy művészi alkotás általános szellemének sajátos világának megértésére, s nem a részletek elemzésére törekszik. De előfordul, hogy — hasonlóan a modern zenében általánossá lett módszerhez — egy öt érdeklő motívumot pontos másolat: — idézet — formájában épít be képébe. Erre vonatkozólag az első és a leghatásosabb példa Picasso oeuvre-jében a *Demoiselles*...-ben szereplő maszkok, amelyről alább részletesebben szólnunk.

A Barr-féle összetevést tehát el kell utasítanunk, ami azonban nem azt jelenti, hogy a Greco probléma elvesztése fontosságát. Véleményünk szerint a Grecóhoz való kapcsolatot általánosabban, elvi jelentésű kérdésként kell kezelnünk. Ebből az elképzelésből kiindulva Greco: Az ötödik pecsét felnyitása című képére irányítom a figyelmet.¹¹ Ez a mű véleményem szerint szellemében, látomásos jellege folytán a *Demoiselles*...-lel olyan nagy mértékben rokon, hogy tanulmányozása hozzásegít Picasso művének megértéséhez.

Az *Ötödik pecsét felnyitása* (Zumaya, Zuloaga múzeum) Greco „hattyúdala”, 1610–14 között készült. A rejtelmes hangulatú kép ikonográfiai értelmezése még közel sem megállapodott, különösen a régebbi szerzők közül sokan hajlanak arra,¹² hogy az „égi és a földi” szerelem sajátos grecói megfogalmazását ismerjék fel benne. Juan Jimenez, aki 1880 körül restaurálta a festményt, megállapította, hogy ennek felső fele hiányzik. Cossio feltételezése szerint az Apokalipszis hatodik fejezetének szimbólumai — a misztikus bárány és más motívumok — lehettek ezen a részen. A Greco-kutatás mai állása szerint a kép helyes értelmezése az ötödik pecsét felnyitása, ami azonban nem zárja ki azt, hogy Greco e késői művében — visszam emlékeztetően a velencei allegóriákra — ne gondolt volna az „égi és földi” szerelem ellentét megfestésére. A Picassóval való összefüggésben a kép pontos értelmezésének eldöntése nem lehet feladatunk, bár minden bizonyíték amellettszól, hogy mesterünk a Cossio-féle értelmezést ismerhette.

Greco festményét még mai csonka állapotában sem tekinthetjük másnak, mint egy misztikus moralitás¹³ kife-

jezőjének. Csatlakoznunk kell Barres véleményéhez, aki ezt állapította meg a képről: „Il faut y voir une forme espagnole de jugement de Paris. C'est l'âme fidèle qui voit les tentations lui apparaître”.¹⁴ Ez a magyarázat indokolja a bal oldalon elhelyezkedő ruhás alak szenvedélyes vertikális mozgását, expresszív kitörését: „il en sort une espèce de cri farouche”.¹⁵ Írja M. Maclair. (Ez a vad, égbecsapó szenvedély jelenik meg a Toledóban levő, Krisztus keresztelése c. kép bal oldali angyalának alakjában.)

Az ún. evangélista egész lényének extatikus hevével a látomás felé fordul, nem látja, hanem misztikus tudásával érzi, hogy miként támad életre a test szépségét hirdető meztelenség a drapériák alól kibívó, a testüket fedő ruháktól megszabaduló alakokon. Bár a tudomány számára a drapériától való megszabadulás a test feltámadásának a jelképe is lehet, az érzés számára ezek az alakok olyan kísérteties mágiával rendelkeznek, mint pl. a fa hasadékból előlépő meztelen nőalak Hieronymus Bosch szent Antal megkísértésén.¹⁶ A drapériába göngyölt evangélista figura egyszerre előidézője és elidegenedett legyőzője is ennek a meztelenségnek. Az alak magatartásának ez a kettőssége indokolja, sőt kihívja a kép többi részének látomásszerű felfogását. Az alakok bizonytalan, kísérteties irrealitását egyaránt fokozza a transcendentális jellegű alkonyati fény és a drapériákhoz való viszonyuk. Úgy birkóznak a nehéz kelmével, mint Greco *Laokoön*jának alakjai a kígyókkal. A drapériának azonban egy másik fontos képi feladata is van: bizonytalanná teszi az alakok térbeli helyzetét, mivel a sápadt aktok között ez a motívum képviseli a valóságos térfoglalást és az anyagi realitást.

Az alak és a drapéria ilyen megfordított értelmű alkalmazása tanulmányozható Picassó képén is, ahogy ezt fentebb már tárgyaltuk. Mindkét festményen ez a legfontosabb eszköz a látomásszerűség eléréséhez. Hiszen Picassó sem a valóság egy bizonyos jelenetét kívánta ábrázolni, hanem a már tárgyalt vázlatok tanulsága szerint (Zervos. II. 19–20.) ugyancsak valamiféle moralításra, „memento mori”-ra törekedett. Jóllehet Penrose¹⁷ ezt az értelmezést kétségbevonja, ugyanakkor elmondja, hogy a bal oldali férfifigura — Picassó közlése szerint koponyát tart a kezében. Ez az allegorikus elképzelés útbaigazít bennünket és fontos bizonyíték az értelmezés dolgában, annak ellenére, hogy a végleges megfogalmazásról, sőt már a harmadik vázlatról (Zervos. II. 21) is hiányzik. Helyesebben ezt az elhúzott függönyhöz támaszkodó férfialakot egy hasonló helyzetű és ugyanolyan képi funkciót betöltő női akttal helyettesítette. Ez a női alak, bár megjelenésében statikus, éppúgy a jelenet felidézőjének feladatát látja el, mint az evangélista Greco festményén. Magasra emelt bal karjának helyzete teljesen megegyezik Greco említett figurájával: ez a magasra tartott kéz indítja el a jelenetet a narancs és téglavörös árnyalatú függöny jelképes félrevonásával. (Egyébként a drapériák Greco látomásán is hasonló színűek.)

Nem kell különösebben indokolnunk, hogy Picassó miért cserélte fel az eredetileg koponyát tartó ruhás férfialakot erre a robosztus női aktra. Az eredmény világosan igazolja a változtatás helyességét. A kép homogénebb lett, és csak olyan mérvű ellentét maradt a kép bal oldala és többi része között, amely már nem motívus különbség, hanem csupán tartalmi, jelentésbeli különbség. Picassó tehát a maga moralitását homogénebb elemekből hozta létre, mint Greco. Nem volt szüksége az égi és földi motívumok ellentétének kiélézésére ahhoz, hogy mondanivalóját félreérthetetlenül kifejezhesse, tehát kiküszöbölt képéből minden olyan külsőséges értelmező figurát, amely vázlaiban még az anekdotikus elemet képviselte.¹⁸

A Grecóval való kapcsolat tehát közel sem olyan felületes és külsőséges, mint egyes szerzők ezt megállapítják. Jelen esetben a fehér kontúrokon, a drapériák megfestésének módján túl az alakok megnyújtás által való torzítása éppúgy grecói elem, mint a jelenet általános tendenciája, a moralításra való felfogás. Picassótól azonban valóban idegen Greco művészetének egyik alapvető sajátossága, a vallásos extázis és a transzcendentális felfogás. Az ő másfajta

felfogásának kifejezése érdekében a témában rejlő „misztikus” vonások érzékeltetésére újfajta eszközöket kellett keresnie. Picasso a „csoda” borzalmát nem a túlvilágban, hanem a jelenben, a nagyvárosi élet modern dzsungelében, a modern ember degenerálódott ösztönéletében, a világ- város „kultikus helyein” az éjjeli mulatókban és a bordélyházakban fedezte fel.

A CÉZANNE-I MODULÁCIÓ

A Greco ihlette kompozíció lázálomszerű hevületét egy nemkevésbé intenzív erő hűti le és kényszeríti formába: Cézanne művészetének befolyása.

Az 1907 őszén rendezett nagy Cézanne-kiállítást három ugyancsak jelentékeny hasonló rendezvény előzte meg. A kutatók megegyeznek abban, hogy ezek közül legalább egyet Picasso is látott. Az élmény különösen a *Demoiselles*... kapcsán szembetűnő módon regisztrálódik. A kompozícióhoz készített első vázlat (Zervos, II. 19 sz.) nemcsak a késői Cézanne képek felfogását, hanem a formálás — elsősorban a rajz — módját is követi. Még motívumokat is kölcsönöz, így az 1900 körül festett Kompozíció I. jelzésű képről¹⁹ származhat a Picasso képen is nagyfontosságú gyümölcstál motívuma. Még nagyobb motívus egyezések találhatók az előző képpel egyidőben keletkezett Fürdőző nők (a sátorral) c. kompozícióval.²⁰

A háttér sátormotívuma s az ily módon létrejött különleges tér, amely az előtte megjelenő figurának különálló atmoszférát biztosít a kompozícióban, Picasso számára jól továbbfejleszthető ötletté vált. Ez a szituációja a *Demoiselles*... jobb felső sarkában a sátorszerűen szétnyíló függönyszárnyak között megjelenő maszkos alaknak. De lényegében azonos motívum Cézanne kompozícióján az álló nő figura, (akinek bal könyöke a feje fölé emelkedik) és Picasso festményének középső — ugyan- csak bal könyökét fölemelő női aktja. A motívus és csupán filológiai szempontból érdekes egyezéseknél döntőbb az a felfogás, amelyet a cézanne-i festészet alapvető elvéből a színmoduláció²¹ törvényszerűségének elfogadása következményeképp alakult ki Picasso festészetében. A *Demoiselles*... színvilága a hideg-meleg színtek- rasztra, konkrétan a vörösek, (barnás és sárgászvörösek), valamint a különböző kék variációk együttesére korláto- zódik. (A hideg-meleg ellentét az alapja Greco tárgyalt festményének is.)

Picasso, mint korábbi periódusainak elnevezése is mutatja, hajlik a monochrom színekezelésre, a kép kolorit- jának egy bizonyos alap-tónusból való kifejlesztésére. A *Demoiselles*... két alapszíne sem más, mint az eddig használt két főtónus a kék és a rózsaszín egy képen való összegezési kísérlete. De hogy elkerülhesse az ebből adódó monotonitást és azt a stabil dekoratív hatást, amelyet a két szín együttes alkalmazása idézne elő, — továbbá mivel szándékai között szerepelt, éppen a Cézanne élmény hatására a rajzos elemek alárendelése a színeknek, arra kényszerült, hogy az alapszíntek- raszt feloldása nélkül festői változatosságot hozzon képébe. Ennek az elképzelés- nek a megvalósításához sikerrel használhatta fel a cézanne-i színmodulációt. Jól tanulmányozható ez az eljárás a bal oldali narancsbarna függönyön, az előtte álló profilnézetű akton vagy a jobb alsó sarokban guggoló maszkos figu- rán. A cézanne-i színmodulációk azonban bonyolultabbak és jóval nagyobb plasztikus erővel rendelkeznek, mint ahogy Picasso alkalmazta őket. Cézanne-nál gyakran egyetlen formán belül szimultán modulálódnak a hideg és a meleg árnyalatok vagy a komplementerek. Ez a módszer — párosulva a színfelrakás apró síkokban való kivitelezésével — fesztítő, plasztikus értéket hoz létre. A *Demoiselles*... -en azonban egy formán belül csak egy színvariációs rendszer létezik, az ellentétes szín (és variá- ciói) csak mint formakontra- sztt érvényesül. Ebből köv- etkezik, hogy a modulálás másfajta módszerét kellett Picassónak kialakítania: Mivel nála nagyobb síkfelületen belül jelentkezik egy színárnyalat, ennek következtében, ahol a szín egy másik árnyalattal találkozik, új sík, vagyis új téri irány érzékelése keletkezik. A hideg-meleg színegyüt-

tesek találkozásánál a sziluett megkeményedik, határo- zott rajzot ad s ez a módszer az egyébként merev for- mákba dinamikát szuggerál. Az így létrejött alakításmód mintegy akaratlanul magában hordja azokat az elemeket, amelyekből később a kubizmusra jellemző forma- jegyek alakultak ki.

Mégis megfigyeléseink alapján csatlakoznunk kell azoknak a szerzőknek a véleményéhez — a leghatározot- tabban F. Elgar és R. Maillard képviselik ezt az állás- pontot²² — amely szerint a *Demoiselles*... képe- nek nincs köze a kubizmushoz, nem belőle született ez az irányzat, sokkal inkább a későbbi művészeti mozgalmakra volt hatással. Ez a hatás elsősorban abban jelentkezik, hogy nem a természetimitáció, hanem a szabad kitalálás mel- lett foglalt állást, helyesebben a látott és elgondolt motí- vumok kötetlen és önkényes értelmezésére, felhasználá- sára bátorított.

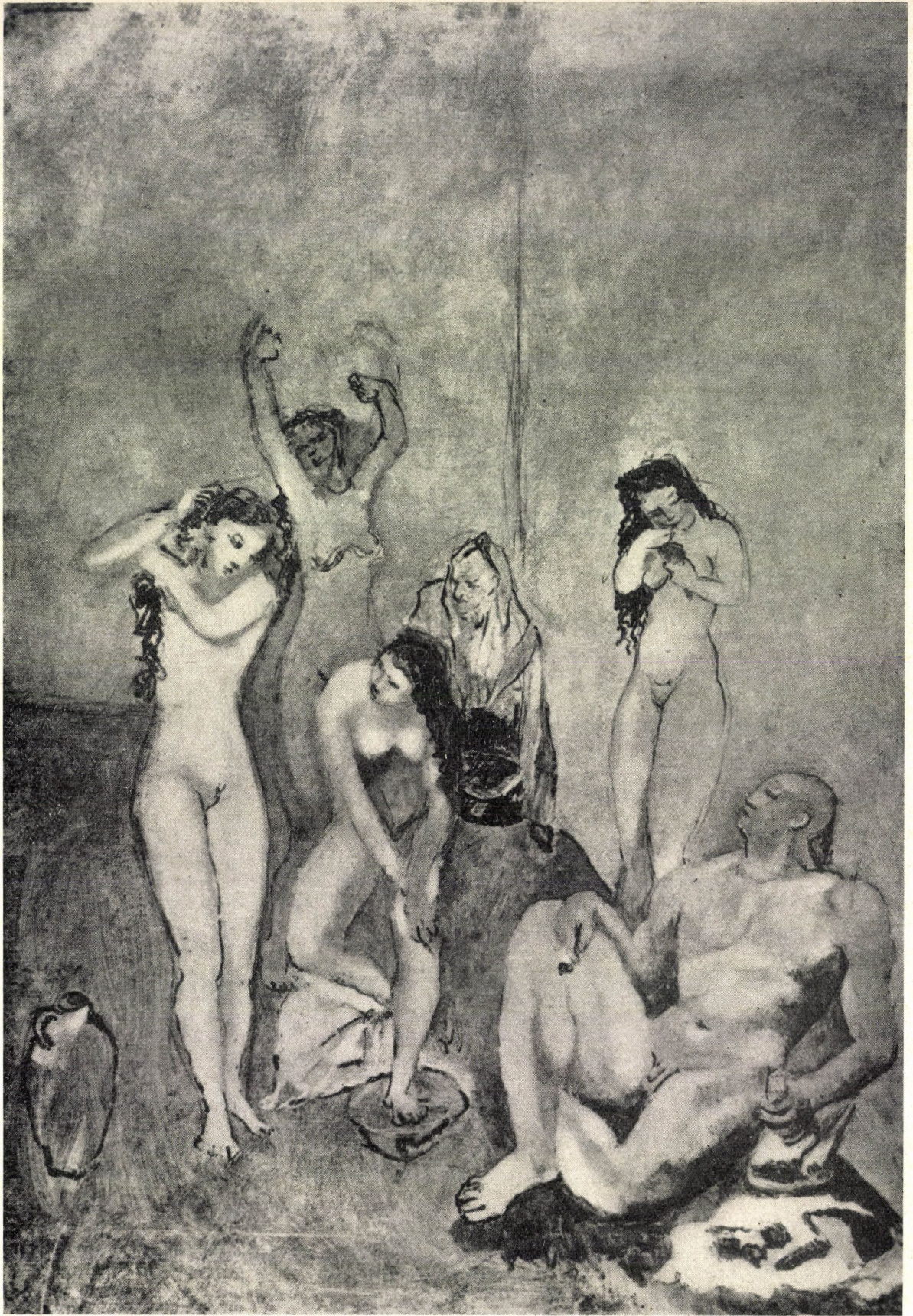
Ismételten hangsúlyozzuk, hogy a kép tematikai ötlete a Greco élmény hatása alatt formálódott, de a megvalósítás eszközei nagyrésztben Cézanne-nak köszön- hetők. Mennyire jellemző ellentét, hogy egy szinte aszke- tikus vízió egy olyan mestertől kapott eszközökkel jutott el a kifejezésig, aki a józanság, a racionalizmus és a klasz- szikus képépítés fanatikusa volt. Ez a Cézanne-tól eltanult formálás olyan alapvető, hogy a Grecótól átvett részlet- motívumok is engedelmessé válnak a kényszerűnek: így válik az anyagtalan, fénnel átszellemített grecói drapéria a Cézanne-moduláció következtében szögletessé, a mámoros látomás transzparenciája síkokból formálódó barbár erejű plaszticitássá. Az extázis forróságától olvadékon- y látomás — a vízbemártott acélhoz hasonlóan — megke- ményedik Cézanne józan inspirációjának hatására: íme a prekubisztikus formák genezise.

INTERMEZZO: APHRODITÉ, ANADÜOMENÉ

„Les Demoiselles d'Avignon n' ont aucun lien avec Cézanne ni avec le Greco” — mondja ki az ellenvéleményt Geure Braque-ról szóló könyvében.²³ Ez a határozott vélemény olyan szerző véleménye, aki ezzel a tagadással Braquenak az eredetiségét kívánta bizonyítani. Szerinte Picassóra Greco a kék korszakban hatott, Cézanne pedig csak 1908-tól kezdve, az előző évben a *Salon d'Automne*- ban megrendezett retrospektív kiállítása után. Tehát a *Demoiselles*... alkotója 1907 tavaszán még nem ismer- hette fel Cézanne jelentőségét: ezt csak Braque fedezte fel 1907 végén festett *La grande nue* c. képnek bizony- sága szerint. Nem szükséges itt más Braque-monográfus- ok ellenvéleményét ismertetni, csak Russel²⁴ állaspont- jára utalok viszont a *Demoiselles*...-nek Braque-ra gyakorolt befolyását állapítja meg.

Terméketlen vita ez, s mivel bizonyos érzékenységeket mértékletlenül felborzol, az 1908 előtt fennálló Cézanne befolyást egy francia művész segítségével bizonyítom, ami azért is helyesebb, mert témánk kibontakozását előbbre viszi. Matisse ez a művész, aki két változatban is megfest- tet Luxe, calme et volupté című képéhez²⁵ elsősorban tematikai inspirációt kapott Cézanne-tól. Cézanne fest- ményének a címe „Le jugement de Paris” (1885 körül, de egyes szerzők Fantasia címen ismertetik).²⁶ Mindkét művész képen azonos szituációban jelentkezik egy heves mozgású aktfigura, aki a képek bal oldalán elhelyezkedő női aktnak az aranyalmát illetve az azt helyettesítő virág- csokrot készül átadni.

Matisse kompozíciójának 1905-ben készült vázlata még egy Poussin szellemében fogant antik idillt jelenít meg a korai fauve-okra jellemző pointilista jellegű szín- foltok segítségével.²⁷ A végleges kompozíció első változa- tán feltűnő a színértékek finomabb differenciálása, a pointilista foltfestés szelídítése, viszont annál erőtelje- sebben érvényesül a már említett színmodulációs technika, amelynek következtében a szín formaképző elemmé válik és ilyenformán alárendelődik a rajznak, ill. a körvonal- nak. Ez a kompozíció tartalomban és formában egyaránt félreérthetetlen klasszicizáló hangulatot ébreszt, — Ma- tisse — levonva a következtetéseket — a másik válto- zaton már kiküszöböli a színmodulációt és klasszikusan



4. Picasso, *Harem*



5. Picasso, *La vie*



6. Picasso, *Demoiselles I.*

dekoratív felfogást kristályosít ki.²⁸ Véleményünk szerint Cézanne-nak döntő szerepe van abban, hogy Matisse megtalálta azt a kifejezési formát, amely őt fauve volta ellenére visszavezeti a francia klasszicizáló-mediterrán hagyományhoz ill. ennek XIX. századi újrafogalmazójához, Ingres-hez. Az Ingres-rel való találkozás azonban Cézanne közvetítése nélkül csak később történhetett volna meg.²⁹

Matisse példája azt is bizonyítja, hogy a cézannei festészet befolyása és példaadása más formában is érvényesül, mint ahogy — az immár közhellyé vált művészettörténeti megállapítások alapján — tudjuk. A fenti példa alapján vissza kell térnünk tehát a Picassóval már fentebb kapcsolatba hozott Cézanne képhez, a *Fürdő nők a sátorral* c. kompozícióhoz, különösképpen pedig a már tanulmányozott Álló női akt részletéhez. Ez a figura — mint ahogy ez Cézanne-nál gyakran előfordul, mivel klasszikus, múzeumi művészetre törekedett — a klasszikus művészet motívum kincséből merített, legközelebbi elődjét Ingres *Venus Anadyomené* c. képében fedezhetjük fel.³⁰ (Itt említjük meg, hogy Matisse másik híressé vált műve, a *Tánc* motívumát ugyancsak Ingres-ből merítette első-

sorban a *L'âge d'or* c. kompozíciójához készült ceruzavázlatból.)

A *Demoiselles...* két középső női aktja ugyancsak visszavezethető a *Venus Anadyomené* ábrázolásához. Amíg Matisse-nál az antik motívumok átvétele a mediterrán életérzéshez való visszatalálást segítették elő, addig Picassónál az antik motívum nem az életöröm kifejezése, hanem — az aszkétikus jellegű átfarmolás következtében — fordított értelemezés jut: — A test szépségének a tagadását, az élet mámoros örömeivel való szembe fordulást reprezentálja.

A rózsaszín korszakból kibontakozó rövid életű első klasszicizáló periódus bizonyítja, hogy Picassótól nem állt távol az antik életérzés, sem annak görög, sem ingres-i formája.³¹ A *Demoiselles...* előzményeiről szóló fejezetben említett *Hárem* c. festménye, formavilágában, kompozíciójában, orientális jellegű klasszicizmusában Ingres *Török fürdő* c. festményéhez kapcsolódik.³² Mégis a *Demoiselles...*-nél a klasszikus motívum elveszti szépségét és aszkétikus érzések felkeltését célozza; ezt a nagy átváltozást részben magyarázza az a fejezet, amelyet a Greco hatás elemzésének szenteltünk. Amíg még messze vagyunk a probléma teljes megközelítésétől. Ennek érdekében Cézanne után célszerű volna egy másik nagy elődre, Toulouse-Lautrec-re irányítani figyelmünket.

TOULOUSE-LAUTREC: A NAGYVÁROS POKLA

Az 1900-ban első ízben lebonyolított és rövid ideig tartó párizsi útja alkalmával Picassónak tartós és alapvetően ösztönző művészi élményben volt része Toulouse—Lautrec művei révén.³³ Ez az élmény átalakította festésmódját, felszabadította őt a szemléletében még kísérő naturalista mozzanatok alól; elvezette a vonal és a szín újfajta kombinációja felé. Új témái, és ezek festői alakításának módja ekkor tudatosulnak benne, ekkor találja meg önmagát, jóllehet, amit fest, gyakran nem más, mint francia példaképének világába való tanulmányozó jellegű behatolás. Példák erre egy vöröshajú francia nőről festett tanulmányfejek (Zervos. I. 39, 42, 64), különböző akttanulmányok (pl. Zervos. I. 48, 50) vagy az a kosztümös női figura (Zervos. I. 43) amely akár Toulouse-Lautrec másolatnak is felfogható.

Az éjjeli élet villódzó látványai és szépségei mögött meghúzódó emberi nyomorúságoknak, mint festői témának a kialakulása szintén a francia mester befolyására, nem egyszer utánzására vezethető vissza. (Zervos. I. 40, valamint a *Jardin Paris* c. plakátja, Barr 20 old.).

A kék periódusban Picasso elsősorban tematikailag függetlenül példaképétől, de mint Boeck helyesen állapítja meg, továbbra is beszélhetünk „Lautrecisme à Picasso”-ról.³⁴ A kék korszak tematikája a társadalom periferiáján



7. Picasso, *Demoiselles II.*



8. Picasso, *Demoiselles III.*



9. Picasso, *Les démoiselles d' Avignon* (Avignoni kisasszonyok)

élő emberek iránt érzett részvét és szájalom: Ennek a világnak központi alakja az Harlequin, amely olyan fontos ikonográfiai motívummá válik Picassónál, hogy egész életén át végigkíséri.³⁵ Az Harlequin önarcképi jelentőségű motívum, Penrose szellemes megállapítása alapján ezt az ikonográfiai típust Picasso-Harlequinnek kell neveznünk.³⁶ Valóban az Harlequin-témának épp olyan középponti jelentősége és szerepe van Picasso életművében, mint az önarcképnek Rembrandtnál. Az Harlequin-figurában kifejezésre jut az élet kettőssége, az az ellentmondás, amely az egyéni alkat, képesség és a külső körülményektől függő egyéni sors között van.³⁷ Messze vezetne és túllépné e tanulmány kereteit és feladatát, ha ennek a problémának a részleteibe bonyolódnánk: a téma kifejtése, elemzése külön tanulmány feladata.

Az Harlequin-téma abból a szempontból fontos most amennyiben Picasso női figuráinak megértéséhez segít. A számos idevágó téma közül felemlítem az 1904-ben festett *Le nu endormi* (Zervos. I. 234) és az 1905-ben készült *Harlequin-család* c. akvarelleket, továbbá az ugyancsak 1904-ben keletkezett *Élkezés* c. rézkarcot. A gondterhelt, magával és sorsával vívódó, vagy gyermekét szorongató Harlequint tragikus szerelem fűzi ahhoz a nőhöz, aki artista hivatásának járulékaként időnként elbukik.

Harlequin és a kokott ugyanannak a sorsnak az áldozata: a férfit a saját lehetőségek kiteljesítésétől, a nőt az anyai örömök zavartalan élvezetétől zárja el az élet nyomora. Ezt a részvétet Picasso humanizmusa, ember- és szabadságszeretete magyarázza meg számunkra, de

szerpe van a témának ilyen tragikus, kritikai értelmezésében Toulouse-Lautrec művészetének.

A kokott Manet-nál még szinte csorbitatlanul klasszikus értelmű, a nagyvárói ember számára az elveszett aranykor utolsó visszfénye, Cézanne Olympia ábrázolása már sejtetik a témában rejlő iszonyatos vonást, hiszen az ő felfogásának a Szt. Antal megkísértésével rokon értelmezése kézenfekvő. A prostitúció mint társadalmi képtelenség, mint a szabadság és a sors ellentmondása azonban Toulouse-Lautrec-nél már világosan kifejtett. Az éjjeli élet hamisan csillogó fényeinek szemlélődő nyomorék gróf ebben a csábos erotikus légkörben felfedezi az emberi tragédiát. A sok idevágó kép közül hadd emeljük ki az 1896-ban készült „Maxime Dethones” címűt, amelyben a téma értelmezéséhez szükséges összes kritérium megtalálható: a pódiumon felvonuló, maszkot hordó éjjeli tündérek, a produkció mélyén rejtőző haláltánc motívum és a szemlélődő férfi, akinek jelenléte a morális töprengés hangulatát kelti fel bennünk.

A *Demoiselles*... minden bizonnyal egy ilyen Toulouse-Lautrec-hez hasonló szituáción alapul. Az értelmezés ilyen jellegére maga Picasso adott ösztönzést 1954-ben alkotott *La répétition* c. litográfiájával. Ezen a lapon három fontos motívum különböztethető meg: Balról a naivan csodálkozó nézők, középen a csörgődobot verő szatír és a maszkját leemelő meztelen táncosnő, jobbszáron pedig egy kürtjét fúvó vásári zenész, akit három női akt – kétségtelenül szimbolikus jelentésűek – vesz körül.

A *Demoiselles*... alakjainak értelmezéséhez szükséges fontos motívumot kínál egy életrajzi adat is. Penrose részletesen tudósít bennünket arról, hogy Picasso nagy érdeklődéssel tanulmányozta a prostituáltak életét, tőle tudjuk, hogy felkereste kórházaikat és számos tanulmányt készített a nemibeteg nőkről.³⁸

Jogosult feltételezésnek látom, hogy a *Demoiselles*... két középső női akta, akiknek képi motívumában a Venus Anadyomené ikonográfiai típusát fedeztük fel, a nagyvárosi élet egyik kultikus helyének, a bordélyháznak a „papnői”. Am ezeket a papnőket az iszonyat, a borzadály, az elvesztett emberi méltóság tragikuma hatja át, ez torzítja aszketikussá női szépségüket, ébreszt undort a test iránt. A kép értelmezői közül Wilenski véleményével értünk egyet: „Dann plötzlich malte er, wie ein spanischer Heiliger des 17. Jahrhunderts, der zugunsten eines fanatischen Asketismus auf seinen ererbten Reichtum verzichtet, „Les d'Avignon”... was mir immer wie eine Geste der Abkündigung dessen vorgekommen ist”.³⁹

Meglepő művészettörténeti tény, hogy a mű tartalmi és ikonográfiai problémái évtizedeken át háttérbe szorultak a stílári és a formai eredetre vonatkozó vizsgálatok mögött. A szerzőket elsősorban a kubizmus keletkezése, a néger plasztikával való összefüggés problémája foglalkoztatta, említi a kép értelmezése teljesen mellékes feladattá vált. Pedig rendelkezésre állott olyan forrásértékű kiadvány, mint A. Salmon: *La Jeune Peinture Française* című publikációja, amelyben többek között ezt írja a *Demoiselles*...-ról. „On a peu à peu on blie le titre premier suggéré, revu et adopté par les familiers de Picasso: Guillaume Apollinaire, Max Jacob et moi-même: Le B... Philosophique”.⁴⁰

GAUGUIN DÉMONJAI

„...tu veux aller chez toi à pied Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances”

Apollinaire

Nagy irodalma van a néger plasztika Picassóra gyakorolt hatásának. Legutóbb J. Golding⁴¹ alapos tanulmányt szentelt ennek a problémának. Tanulmánya során kitér Gauguin és az óceániai népművészet kapcsolatára, mert helyes érzékkel észrevette Gauguin elsőbbségét a primitív művészet felfedezése terén. Ezzel igazságot szolgáltatott a francia mesternek, de egyben más irányban félremagyarázta őt azzal, hogy Gauguin beállított-ságát romantikusnak nevezi.⁴² Szerinte Picasso volt az,

aki helyesen értelmezte a primitív művészetet, és a *Demoiselles*...-ben megnyilvánuló objektív, klasszicizáló felfogást Cézanne és a néger plasztika befolyásával magyarázza.

Véleményünk szerint kétséges, hogy a *Demoiselles*...-ben egyértelműen klasszicizáló szemlélet volna felfedezhető. Ez az álláspont csak abban az esetben lehetne – bizonyos fókig – helytálló, amennyiben ezt a festményt a kubizmus kezdetének tarthatnók és a belőle eredő következményeket visszavetíthetnők a kiindulásként feltételezett műben. Tanulmányunk során azonban két ízben is rámutattunk a *Demoiselles*... antiklasszikus jellegére: Első ízben a kép leírása alkalmával (a kép stílus-elemei c. fejezetben) másodszor a grecói vízió Picassóra gyakorolt hatásának elemzésekor. A *Demoiselles*...-t szenvedélyes, mozgalmas felfogása, a kemény szögletes formákon áttörő látnoki-prófétai hevület alapján szintén romantikus jellegű műnek kell tartanunk, tehát a „racionális” kubizmus felfogásával ellentétes értelműnek.

Picasso művészi alkatát, a klasszicizáló és antiklasszikus periódusok ritmikus váltakozását valamennyire is ismerő művészettörténész a *Demoiselles*...-t úgy kell értelmezze, mint egy olyan alkotást, amellyel a (rózsaszín) klasszicizáló periódusát felülmúlta, általa kiszabadult a már-már akadémizmussal fenyegető stílus-automatizmus kényszeréből, egyszersmind azonban lehetőséget kínál egy új klasszicizmus, a kubizmus, majd az ezt követő absztraháló korszak kibontakoztatásához.

Ha tovább vizsgáljuk Picasso művészi útjának alakulását, e periódusok után ismét egy, a *Demoiselles*...-hez hasonló határkőbe ütközünk, ez a *Három zenész* c. (1920) kompozíciója. E mű után ismét a természetelvű klasszicizmus remekei születnek. Véleményünk szerint a *Három zenész*, egy, a *Demoiselles*...-lel kezdődő stílusperiódus végső lezárásának és összegezésének alkalmi. A *Három zenész* torz, rikoltozó és egyben démonikus világa ugyanabból az élményanyagból fakadt, mint a *Demoiselles*...⁴³ A különbség csak annyi, hogy Picasso képzelete a kubizmus időszaka alatt sokkal higgadtabbá, fegyelmezettebbé vált, s ez nagy különbséget eredményezett.

A magam részéről tehát semmiképpen nem látok olyan nagy különbséget Gauguin és Picasso primitív művészeti kultusza között, mint ahogy ezt Golding állítja. A primitívek iránti érdeklődés minőségi különbsége csupán annyi – miként ezt Golding igen helyesen megjegyzi – hogy Gauguin művészete elsősorban a *Die Brücke* csoportjára volt befolyással s nem a kubizmusra.⁴⁴

Gauguin profétai alkata, a civilizáció ellen predikáló Jónás-lelkülete, egocentrikus hevülete a józanabb és tárgyilagosabb Picasso humanista racionalizmusától eléggé távol esik. Gauguin szinte belehajsolja magát egy általa újra értelmezett – tehát művészileg újratemtett világba, – ennek a világnak nemcsak emberi hősei vannak, de jó és rossz démonok is benépesítik. A kifejezhetetlent, a misztikusan titokzatos megjelenítésének feladatát a különböző idolk, bálványszobrok töltik be, amelyek kései alkotásain egyre nagyobb jelentőségre emelkednek.⁴⁵

Picasso nem egy más világot kívánt létrehozni, nem egy Gauguin-szerű kozmoszt, amelynek ő az istene, hanem arra törekedett, hogy a bonyolultá vált, ellentmondásokkal teli világnak a tudatra gyakorolt hatását – adott esetben a feloldhatatlan morális konfliktusokat – a maga megoldhatatlanságában ragadja meg. Vagyis Picasso mondanivalója sokkal inkább társadalmi természetű, gyakorlatiasabb, kézenfekvőbb és így felfoghatóbb, mint Gauguiné.

Az értelmetlenség, a racionálisan meg nem ragadható elem magától értetődően nem racionális megoldásokat, képi alakzatokat kíván. Ez a felismerés okozza, hogy Picasso – aki olyan kiváló típusalkotónak bizonyult korábbi alkotásaiban – elfordult ettől a hagyományos művészi módszertől, a típus helyett rejtelmes jeleket, titokzatos bálványzerű formákat iktat be képébe.⁴⁶ E bálványzerű formák részben az archaikus művészet világából vett idézetek, részben az afrikai néger művészet alkotásaira emlékeztetnek. Mindkét stíuselem bárbar, mágikus, antiracionális elemet visz a képbe, a megdöb-

bentés, a néző sokkolásának eszközei, s ezáltal egészen újszerű, szokatlan programot hirdető művészi hangvétel válik nyilvánvalóvá. Ez a gondolat foglalkoztatta R. Rosenblumot is a kép elemzése alkalmával. „The most immediate quality of *Les Demoiselles* is a barbaric, dissonant power whose excitement and savagery were paralleled not only by such eruptions of vital energy as Matisse's art of 1905–10, but by music of the following decade — witness the titles alone of such works as Bartók's *Allegro barbaro* (1910), Stravinsky's *Le Sacre du printemps* (1912–13), and Prokofiev's *Scythian Suite* (1914–16.) *Les Demoiselles* marks, as well, a shrill climax to the nineteenth century's growing veneration of the primitive — whether Ingres' enthusiasm for the linear stylizations of Greek vase painters and Italian primitives or Gauguin's rejection of Western society in favor of the simple truths of art and life in the South Seas. In *Les Demoiselles* this fascination with the primitive is revealed not only in explicit references to Iberian sculpture in the three nudes at the left and to African Negro sculpture in the two figures at the right but in the savagery that dominates the painting”.⁴⁷

AZ IBÉR ÉS A NEGRÓ-PLASZTIKAI ELEMEEK JELENTŐSÉGE AZ EURÓPAI HAGYOMÁNYOK ELLENI LÁZADÁSBAN

A nem európai, vagy a népművészetből származó elemek idézetszerű, egyszersmind stílusalkotó elemként való alkalmazása olyan probléma, amely beható vizsgálatot érdemel. Ez annál inkább szükséges, mivel a kép főérdemét elsősorban az európai művészet hagyományos látásmódja ellen intézett támadásban szokták látni.

A XX. század elején kézenfekvő volt a reneszánszból örökölt kifejezései eszközök felülmúlására, helyesebben új elemekkel való felcserélésére irányuló törekvés. A reneszánsz legsajátosabb eredményei a perspektivikus térítés, amelynek a segítségével a nagy kozmikus tér kicsinyített, logikus mását⁴⁸ lehetett felidézni. Ez a tér a maga sajátos léptékrendszerével a világ reális tükröképének a tudatban való kialakítását segítette elő: a művész ebbe a szerkezetbe transzponálta motívumait, amelyek mégha kitalált, vagy az eredeti látványon kívül eső dolgok is voltak, a perspektivikus térrendszerben sajátos eszmiei realitásra tettek szert. A téri-perspektivikus rendszerrel tehát a motívumok számára a reális vagy inkább hihető létezés feltételeit teremtettk meg. Ha a művész nem feledezett meg a kompozíció alaprajzáról, akkor perspektivikus rendszerbe transzponált alakjai a térbeli mélységnek megfelelően egymáshoz viszonyítva kicsik illetve nagyok. A perspektivikus rendszerrel a realitás külső látszatának megőrzése mellett logikailag is indokoltan lehetett létrehozni a kiemelés ill. az alárendelés megkívánta méretkülönbségeket. A valóság tudatbeli tükröképe tehát a tapasztalással azonos logikai elvek szerint formálódott. Ha a művész a nézőpontot, ill. az elgondolt jelenethez szükséges látótávolságot ill. látószöveget helyesen választotta meg, ebben az esetben a fontos motívumok a kép előterébe kerültek, a magyarázó mellék-motívumok pedig távolabbra. Ezzel a módszerrel indokolta a művész azt a célkitűzést is, hogy a kép mondanivalóját hordozó motívumok megoldása részletezett legyen. Tehát ki lehetett alakítani a típust, s a pszichológiai elemek segítségével kibontani a motívumok dramatikáját, az eszmék küzdelmének képzőművészeti megjelenítését.

Valójában tehát a perspektivikus rendszer helyes használata nagyrészt biztosította a kép további menetének sikerét. A kisebb tehetségek is viszonylag tűrhető alkotásokat hozhattak létre, ha helyes volt a mű állásának, intonációjának kiválasztása. Vagyis ha a perspektivikus elemek összhangban álltak a kifejezni szándékolt művészi eszmével. A perspektivikus rendszer tehát bizonyos automatikus elemekkel rendelkezett, amely a benne rejlő törvényszerűség alapján egy sereg ábrázolási problémát mintegy magától megoldott. Hasonló a helyzet a zene



10. Greco, Az ötödik pecsét felnyitása

klasszikus dur-moll rendszerével, ahol a mondanivalóhoz illő hangnem helyes kiválasztása, az összhangzattanban előírt modulációk, (a domináns, a szubdomináns) alkalmazása stb. már magában hord, magától kínál néhány olyan variációs elemet, amely nemcsak formát, de tartalmat is határoz meg.⁴⁹

Am miként a zenében a romantikától kezdve, ha még nem is kimondott az atonalitás, de a hangnemi bizonytalanság előidézésének szándéka már felfedezhető (pl. Wagner *Tristan és Izolda*),⁵⁰ ugyanígy a képzőművészet a maga legsajátosabb alrendszerét, a térszemléletet próbálja módosítani, majd a tapasztalat és az újítási vágy alapján automatizmusnak ítélt formáit szétrombolni. Erre a törekvése kínál példát az impresszionizmus.

Az impresszionizmus alapproblémája a pillanat rögzítése, a tér-idő egységének megragadása kizárólag a szín segítségével.⁵¹ A lineáris perspektíva helyett — amely a képi stabilitás eszköze — a színperspektíva módszereit fejlesztik ki. Ez a törekvés kétségtelenül kibővítette a par excellence festői eszközöket és finomította a színanalízist, másoldalról nézve azonban nagymértékben szűkítette a festészet lehetőségeit, módszereit. A régi képeknek, éppúgy mint a László előtti zeneműveknek határozott színelaphangzásuk, alaptónusuk van: ezt a különféle színkontrasztok megfelelő módon modulálják, vagy kibontják az alaphangzás variációit, a különböző transzpozíciójú hasonlóságokat és az ellentéteket. (Csábító feladat volna ebből a szempontból elemezni Tiziano, Tintoretto, Greco, Rubens, Rembrandt, Velasquez, Vermeer, Chardin, Watteau, Fragonard és Goya műveit.⁵²)

Az impresszionizmus tehát elveti a kép domináns tónusának kialakítását: Impresszionista képekről szólnán legjobban esetben egy bizonyos szín vagy még inkább egy komplementerpár hegemoniájáról beszélhetünk. Hiszen az impresszionista kép egymásután következő és egymást semlegesítő komplementerkontrasztok sorozatából jön létre, s miként a kép többi alkotóelemére (képarány, motívumrendszer stb.), a színekre is a mennyiségi, nem pedig a (jelentést hordozó) minőségi elv az irányadó. A mennyiségi elv következménye az impresszionista kép harmóniájának bázisa: az optikai (tehát tónustalan) szürke. Az impresszionista képen tehát a féttissé vált



11. Cézanne, *Paris ítélete*

optikai benyomás minél pontosabb rögzítése érdekében létrejött a térhatású szín. A színnel koordinált időelemnek minden más képi tényező alárendelődik. Az alak színfolttá degradálódik — tehát nem csupán a színbeli szerkesztés és moduláció, de a gesztus és a mimika, egyszóval a típus is elvész.

Az impresszionizmusról szóló kitérőt tovább lehetne folytatni, Seurat, majd a posztimpresszionisták munkásságának elemzéseivel: de hitünk szerint ennyi is elég annak bizonyítására, hogy nem Picasso generációja intézte az első támadást az európai művészet hagyományos — Giottoval kezdődő — látomásmódja ellen. Manet, majd Monet, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gauguin, Cézanne kisebb-nagyobb faltömböket távolítottak el az európai festészet megrendíthetetlennek vélt épületéből.

Talán ellentmondásnak látszik, hogy ide soroljuk Cézanne-t is, aki köztudomás szerint a múzeumi művészet stabilitására törekedett. Ám elég a cézanne-i térrendszer futó vizsgálata, hogy megállapítható legyen pl. Leonardo da Vinci képi szerkezetével való ellentéte. Leonardo tere objektív: a kép előterének világa ugyan még a művész szubjektív fantáziájának minőségeit viseli magán: de ez a sajátos világ beletorkollik a perspektivikus szerkezet alkotta objektív régiókba: az egyéni művész látomása a



12. Cézanne, *Füüdőző nők sátorral*

perspektivikus rendszer segítségével a nagy világegész részévé válik, vagyis zártsága ellenére sem tekinthető autonómnak: mindenütt más jelenségekkel való kapcsolatokra való utalások figyelhetők meg. Ez a sajátos teszt képessé arra, hogy kifejezze a reneszánsz objektivitómányos világképét. Egy Cézanne kép, pl. a *Mont Saint Victoire*-sorozat bármelyik darabja a valóságból kiválasztott motívum sajátos művészi átfarmálásának eredménye. Nem a valóság logikája, hanem a motívumból kibontható speciális képi logika munkálkodik itt. A nagy Cézanne-művek éppen ezért mindig tökéletesen zártak és autonómok: ebből következik, hogy a mester kedvelt kifejezését, a „réalisation”-t nem köznapi, lefestő értelemben kell felfognunk, hanem a képi autonómia szerint valószínűsített festői valóságként.⁵³

Az impresszionizmus a színperspektíva segítségével abszurdá fokozta és a képkivágás elvével egyben meg is szüntette a reneszánsz komponált, perspektivikus terét. Cézanne nem ezt a teret állította vissza, hanem — levonva az impresszionizmus tanulságait: — olyan szubjektív képi rendszert hozott létre, amelyet az alkotó vaslogikája igazol.⁵⁴

Cézanne művészetében válik „autonómmá”⁵⁵ a kép: nem a konkrét valóságról beszél, hanem arra törekszik, hogy bizonyos józannak látszó elv segítségével egyféle logikus képet szerkesszen a látott motívumokból. Természetesen bármely nagy művészettörténeti korszak bármely nagy művésze hasonló módon járt el a valósággal szemben: sőt mondhatnánk a képzőművészet alapvető természete ez — ellentétben a fotográfiával — hogy számára a látott valóság nem cél, hanem alkalom: a valóság motívumaiból mint építőkövekből fiktív valóságot, vagyis kompozíciót létrehozni.⁵⁶

Mégis, mondjuk Raffaello objektív-perspektivikus rendszere — amely a dolgok egyfajta arculatát mutatja az antropomorf világkép geometrikus logikájának törvényei szerint — egészen más célzatú és jellegű, mint Greco kettős perspektivikus rendszerrel megfestett *Orgaz gróf temetése* vagy Cézanne *Mont Saint Victoire* sorozata. Az utóbbiak eltérnek a tapasztalati perspektíva elveitől, hogy annál többet valóítsanak meg a maguk művészi térképzeteiből. Raffaello az önkényesen kiválasztott valóságelemeket úgy komponálja egyggyé, hogy az megfeleljen a köznapi ember igényeinek, valóságként tudja felfogni a fikciót: vagyis kielégíti Leonardónak azt a követelményét, hogy a remekmű egyformán érthető legyen az egyszerű ember és a szakértő számára. Greco, említett képén nem valóságot, hanem csodát fest (ezért csodásabb az ő képe, mint a reneszánsz csoda-ábrázolásai, ahol a csoda hétköznapi természetességgel megy végbe), Cézanne viszont olyat láttat, amely a reneszánsz egy-nézetű perspektívája szerint nem lehetséges: a dolgok egyidejű többnézetűségét. Ez a többnézetűség — mely még csak rejtve és a régebbi képekhez viszonyított testesebb hatás felkeltésében jelentkezik — valójában nem más, mint a már említett cézanne-i alapsajátosság, az autonómia. A Cézanne-képek rendjében is ott nyugtalanodik a labilitás: ez nem a tónusok, hanem a nézőpontok labilitása, ami többek között a kettőzött, egymásra épülő és zártan befelé áramló ritmusokban nyilvánul meg.

Geometriai kifejezéssel élve így fogalmazhatunk: Cézanne egy nem-eukleidészi geometria alapján építette meg képeit, s ezzel tovább vitte az impresszionizmus tradícióellenes magatartását. Mert míg az impresszionizmus még csak a szín lázadása a vonal mint determináló elem ellen, Cézanne művészete annak a bizonyításra, hogy a nem hagyományos alapállású térszemlélet és koordináta rendszer segítségével is lehetséges képet festeni Európában. Ezzel a magatartásával Cézanne a képről vallott felfogások új lehetőségét indította el.

Ezek a lehetőségek hamarosan ki is bontakoztak, még a nagy Cézanne kiállítások előtt. Legmarkánsabban jelentkezett a művészet új felfogása Franciaországban a „Fauve” mozgalomban és a német nyelvterület a művészet elméletben. Az új teóriák, mégha közvetlenül nem is váltak azonnal ismertté, valamiképpen hatottak és igazolták az új törekvéseket. Nem Worringer munkásságára⁵⁷ gondolunk elsősorban, — mert ez bizonyos fokig

következmény — hanem a Burckhardt–Wölflin iskola nagy ellenfelére, Riegl-re. Az általa bevezetett Kunstwollen elmélet, amelyet az antikból a kereszténybe átszápó művészet megértésére dolgozott ki, nagyhatású eszközzé vált a reneszánszból kiinduló művészet ellenzőinek kezében. Igaz, hogy Riegl iparművészeti témára alkalmazta elméletét, s munkája elsősorban régészeti érdeklődésű: mégis a kor eleveébe talált. Jóllehet ennek a problémának a kifejtésével a művészettörténet még adós — bizonyíték nélkül is — elfogadható hipotézis az 1893-ban közzétett „Stilfrage” és az 1901-ben megjelent „Spätrömische Kunstindustrie...” rejtett befolyása a művészeti közérzetre.

A fauve-ok egyre önérzetesebb és hevesebb jelentkezését már úgy foghatjuk fel, mint a tudatossá vált Kunstwollen — vagy az akkor divatos szóhasználat — az egyéni „meglátás” apotheozisát. A fauve-ok ösztönöségét fetisizáló Kunstwollen-jében nem csupán az antiracionalizmus jut kifejezésre, több annál: Az egész európai mediterrán örökség tagadása, idegen, sőt ellenséges érzület a saját művészeti hagyománnyal szemben, amelynek minden eszközét, módszerét kelepcecnek érezték. A perspektíva, a megjelenítő ábrázolás és az európai művészet többi kifejező, gondolatot közvetítő eleme értéktelen lim-lommá vált szemükben, Kunstwollen-jük igazolására eddig megvetett, vagy kevésbé értékelt művészeti alkotások felé fordulnak. Az impresszionistáknak a távolkeleti művészet iránti érdeklődését továbbfejlesztve — Gauguin exotikus élményeit és felfedezéseit is beleértve — így érkeznek el a népművészet esztétikai értékelésig. Etnográfiai kutató szenvedélyük a primitív kulturák alkotásait az új művészet témájává, nem egyszer példaképévé teszi. A további lépés a gyermekrajzok, majd a primitív festők felfedezése.⁵⁸ Az antiintellektuális festészeti irányzat egyes képviselői a maguk igazolására és művészi törekvéseik megerősítésére, serkentésére, sőt hitelesítésére, tudományos feladatnak is beillő munkát végeznek. Némiképp túlzással azt mondhatjuk, hogy a század elejének avant-garde művészei verseny- és segítőtársai lettek a művészettörténetnek és néprajztudománynak.

Ez a munka azt eredményezte, hogy valóban el tudtak szakadni évszázadok elveitől, könnyű szívvel vétektek becsontosodott törvények ellen — kitágították a hagyományfogalom körét, az európai művészet értékeivel azonos rangot juttattak az — eddig primitívnek vagy fejlődésben megrekedtnak tartott — nem európai alkotásoknak; a néprajzi vagy régészeti leletekben is esztétikai mozzanatokat kerestek és találtak.⁵⁹

A dolgok ilyen állása mellett az európai művészetet többé senki sem nevezhette a művészet egyetlen helyes útjának, hanem csupán egyik lehetőségének (minthogy az eukleidészi geometria is egyike a lehetséges geometriáknak, s már készült Einstein nagy elmélete, hogy szűkítse a Newton-féle fizika egyetemesnek hitt érvényességi körét.)

Ebbe a világba nőtt bele párizsi útjai során, — majd letelepedése után egyik vezető alakjává vált ennek a mozgalomnak — Picasso. Gyermekkori élményei, elsősorban az apja mellett eltöltött múzeumi évek emlékei és tapasztalatok különösképpen fogékonytá tették Picassót a művelődéstörténet különböző rendű és rangú vizuális emlékei, alkotásai iránt.⁶⁰ Baráti köréhez tartoztak olyan elméleti emberek, akik a maguk érdeklődési területén új értékeket fedeztek fel, vagy más módon próbálták szemlélni a hagyományt, mint eddig szokás volt. Ezek a körülmények együttesen azt eredményezték, hogy Picasso semminemű művészeti alkotáshoz nem közelített elfogultsággal. Ebben a vonatkozásban felülmúlta a fauve-okat is, akiket csupán az őket igazoló vagy művészi haszonnal kecsegtető alkotások érdekelték.

Picasso érdeklődése más természetű, mint a fauve-oké: az ösztönök kifejezése érdekében sohasem szorítja vissza a racionalist. Nem a művészi meglátás, vagy a trance elérésével kicsikart ihlet az ő módszere, hanem a spekuláció; a tanulás útján szerzett megismerést a művészi ihlet szerves részeként kezeli. Az elsődleges, természeti valóság és a másodlagos vagy szellemi módon kifejezett valóság közt nem tesz különbséget: mindkettő egyenértékű élmény. És mert élményekre törekszik,



13. Matisse, *Luxe, calme et volupté. I.*

hogy a segítségükkel megélt egyes esetből eljusson az összefoglaló, az általános, a világképi jelentőségű kifejezéshez: soha semmit sem utánoz, másol, hanem élményeit céljai szerint használja fel. Mivel nem a stílus, vagy az ún. szép kép, hanem az igaz emberi kifejezés a célja pályakezdete óta. Ez a tendencia figyelhető meg korai szentimentális-naturalista életképein, majd az első párizsi alkotásokban, a kék és rózsaszín korszak remekein. Ebből következik, hogy Picassónak a primitív népek művészete iránt érzett vonzalma nem ugyanolyan természetű, mint a fauve-oké.

Bármilyen meglepő is tehát a *Demoiselles...*-en felismerhető archaikus és primitív elemek jelentkezése — ahogy átmenet nélkül és még be nem teljesített klasszicista periódusának meglepő ellenpólusaként hirtelen feltűnnek: ez a hirtelen váltás nem az eddig még fel nem fedezett mintakép segítségével festett újszerű formanyelv kedvéért, nem a fauve-okkal való stíláriális versengés örömeiből született, hanem mélyebb okai vannak. Picasso nem archaizál, egy percig sem áltatja magát azzal, hogy a kor problémái elől a primitív érzület világának felidézésével, vagy ahhoz hasonlulva elbújhatna. Nála az archaizmusok a kifejezést szolgálják. Nyilván úgy ítélte, hogy egyébként kiváló típusalkotó és jellemábrázoló készsége sem elegendő ahhoz, hogy alakjainak olyan általánosságot adjon, amelynek megvalósítása minden bizonnyal legfontosabb művészi célja volt.

A nem hagyományos formák átvétele Picasso képén — mint ezt még bővebben kifejtjük — a képi gondolat elmélyítésének, kiszélesítésének eszköze, olyan módszer, amelynek célja, hogy a néző által is bizonyosan felismert



14. Ingres, *Venus Anadyomené*

idegenszerű elemek idegenszerűségét hangsúlyozva asszociációkat indítson el, meglepjen, elgondolkodtasson a feltétlenül tudatosnak ítéendő „idézetekkel”.

Ebben a tudatos motívumkölcsonzásban, idéző módszerben — amelynek az asszociációs tevékenységet megindító hatása előre elgondolt művészeti terv, a kép tartalmának szerves része — ebben válik el Picasso közvetlen elődeitől és kortársaitól, a fauve-októl. Utóbbiak valamely eddig fel nem használt vizuális rendszerhez nemcsak az újszerűség, a másneműség felett érzett újító öröm kedvéért nyúltak, hanem azért, mert egy újszerű motívum vagy egy látásmód garanciát nyújthat arra, hogy a gondolati elem háttérbe szorul: ennél fogva a fauve-ok motívumválasztása antiracionális, jelentésellenes. Ilyen rendszerek elsősorban a népművészet dekoratívává vált, jelentéstelelné kopott eszközei, a gyermekrajzok és a primitívek.

Picasso motívumai viszont még élő kultúrákból vagy jelentésüket nem vesztett vizuális hagyományból kölcsönöztek. Ezek a motívumok tehát a néző tudatában felderengő homályos emlékező sejtések és a művész által nekik juttatott képbeli-jelentésbeli funkció következtében többarcúakká válnak, többféle jelentésre tesznek szert, úgy azonban, hogy az ismert jelentés teljes kibontakozását gátolja az újszerű értelmezés, a megsejtett új jelentés pedig módosítja a régi, immár logikus képzetté merevedett tartalom megjelenését: Vagyis a motívumok jelentésének ambivalens módja a logikummal, a verbális jelentéssel szemben a motívumok vizuális jelentését, funkcióját hangsúlyozza. De Picasso nem csupán a fejek és az ún. maszkok alkalmazása terén járt el így, hanem a kép minden formai eleme dolgában: ezért keveri szinte

tudatosan Greco vizionárius módszerét Cézanne plaszticitásával, a centrális kompozíciót a perspektíva nélküli dekorativitással, az asketikus átszellemítést az antik-erotikus akt-motívummal.

Álláspontom következtében egyoldalúnak kell tartanom a *Demoiselles*. . . eddigi irodalmát: elsősorban azért, mert csak az ibér és a negroid elemre fordították a figyelmüket, tehát a kép részleteivel foglalkoztak és nem vették észre, hogy a kép egész világa, konstrukciója a fentebb kifejtett idéző-újrateremtő, újraértelmező elgondolásra épült. Tehát nem a véletlenül vagy tudatosan talált ibér és negroid motívumok felhasználásából született meg az a kép, hanem olyan elgondolásból, amelynek csak eszközei az idézett idegenszerű elemek.

Következményképp nem tartom döntő fontosságúnak az archaikus elemek szerepét, illetve szerepük nem nagyobb mint Grecoé, Cézanneé és az antik motívumoké. Midőn tehát fontosságukat kissé korlátozom, ez nem jelenti azt, hogy elemzésükkel, jellemzésükkel adós kívánék maradni.

A bal oldali három női alakkal kapcsolatban csakis a középkori katalán plasztika befolyását, tanulmányozását fogadom el, de semmiképpen sem látom bizonyítottnak — mint Golding mondja⁶¹ — a provinciális ibér emlékek tanulmányozását. Az alakok jellegének ez semmiképpen sem felel meg. Az antik elem a két szembenálló női alak tartásmotívumában van jelen, s ezt az antik formát változtatja meg és teszi másfajta jelentésűvé Picasso a középkori katalán művészetből kölcsönzött fejekkel. Hosszú és felesleges kitérő volna, ha felsorolnánk mindazokat az alkotásokat — festői és szobrászati emlékeket — amelyek ezt a véleményt alátámasztják. Elég csak általánosságban hivatkozni arra, hogy a szemek formája, erős kontúrai, a fejek sima tömege és a hosszú, nyúlt orrok, a középkori katalán művészet tanulmányozását és átélését bizonyítják. Ezek a középkori katalán művek, nem pedig az antik provinciális plasztika állt tehát Picasso érdeklődése előterében. Az antik anyag megismerése csak gazdagíthatta ezt az élményt, hiszen kétségtelen rokonság figyelhető meg a provinciális antik és a románkori művészet között. De a kétfajta spanyolországi emlékek között döntő különbség is van: ez elsősorban a magas homlok és a sajátos hajviseletben nyilvánul meg.

A hajviselet különösképpen megragadhatta Picasso figyelmét, hiszen olyasféle, amit a nemibeteg nőkön láthatott. Talán ez az élmény vezette el a középkori katalán művészet női alakjainak beható tanulmányozásához: a prostituáltak frizurája és az arc középkori jellege olyan kontraszt, amely az arc ambivalens, kétértelmű jelentését fokozza. Egyszerre szakrális és profán, valóságos és mágikus jelentést is ad. S az ilyen többértelmű fejet hordozó törzs: amelyben a *Venus Anadyomené* motívuma a grecoi csodáltság eszközeivel elveszti testiességét, ismét az egész képen végigvonuló ellentétek, a kétarcúság kifejezésének eszköze.

Az alaphang azonban inkább a középkori, mint antik művészetre emlékeztet: ennek bizonyítására vessük össze a *Demoiselles*. . .-t a *Liet von der Maget* egyik illusztrációjával, amely a gyermekeit sirató betlehemi anyákat ábrázolja.⁶² Az 1200 körül keletkezett alkotás az ún. szabad rajzú illusztrációs stílus egyik első remeke. A mű sodró dinamikája áttöri a képfelületet, az alakok vehemens mozgása sajátos érzelmi atmoszférát teremt, amely helyenként már a térbeli kiterjedés illúzióját kelti. A mű alapkompozíciója olyan, mint a *Demoiselles*. . .-é, amelyen a valóságos tér feloldása s ugyanakkor a figurákat körülvevő érzelmi atmoszféra vagyis a tartalom térbeli kisugárzásnak kifejezése a vezető kompozíciós elv.

Ebbe a középkori világba tör be a jobboldali két negroid figura. Közülük a felső alak befejezetlen. A befejezetlenségre vonatkozólag a művészettörténet csak találgatásokra van utalva. A magam részéről a következő hipotézissel próbálok magyarázatot adni: Picasso közvetlenül a *Demoiselles*. . . festése előtt — többek között — egy olyan stílussal is kísérletezett, amelybe a két maszkos figura is beletartozik. Ennek a stílusnak az állomásai az 1906–7 telén festett *Buste de l'homme* (Zervos. II. 1.) továbbá a *Les moissonneurs* (Zervos. II. 2.) a *Tête de*

Marin (Zervos. II. 6.) az *Önarckép* (Zervos. II. 8.) és *Max Jacob portréja* (Zervos. II. 9.)

Stiluskritikai alapon ítélve a *Demoiselles*...-hez legközelebb álló *Max Jacob-portré* bizonyosan a nagy festmény megkezdése előtt jött létre. Ugyancsak korábbi a nagy festményénél a *Tête de l'homme*, amely az ismertetett sorozatnak fontos mérföldköve, mert itt jelentkezik a maszkyszerűség, s mindaz a forma- és kifejezési elem, amely ebből következik: a nyújtott, eltúlzott orr (a dekoratív satírozással), a szem mágikus és nem pszichológiai felfogása, a szemöldökök formában és funkciójában való felfokozása, a kicsi száj stb. — Egyszerűen mindazok az elemek, amely a valóságos arányok torzítása folytán maszkzerű hatást idéznek elő. Ebben a szellemben fogant a két Női fej (Zervos II. 12 és 16.) amelyek valószínűleg a *Demoiselles*... festése idején és nem utána keletkeztek. A fejek szituációi alapján elképzelhető, hogy résztanulmányok a jobboldali figurához. A félprofilban ábrázolt női fej esetében (Zervos. II. 12.) véleményem szerint ez bizonyos is. Mégis a női fejtanulmány és a hasonló helyzetű maszkos fej között olyan különbség van, amelyet csak stílusosan nem lehet megmagyarázni: a formai különbség tartalmi változást, a képalakító szándék lényeges módosulását idézte elő. Ez a módosulás olyan mélyreható volt, hogy minőségi változás következett be az eszközökben: az arc tovább egyszerűsödött, a száj szinte ponttá zsugorodott, a fül a síkban kiterül, ám nem a szokásos helyén, hanem a geometrikus formájú, balra hajló óriási orr ellenpontjaként. A felső maszkos figurával való rokonsága kétségtelen: még hozzá olyan nagy mértékben, hogy egymást magyarázzák. A befejezetlen maszkfej a keletkezésének genézisét, az alsó befejezett pedig a végcél. Ez a végcél, bevezetni a kép középkoriasan egyszerű világába egy másik nem kevésbé harmónikus motívumot, egy olyan megdöbbentő és ijesztető elemet, amely határozott irányban változtatja meg a mű egész hangulatát. A maszkos figurák érik el ezt a hatást. Keletkezésük nagyrészt megmagyarázható az előbb felsorolt előzményekből.

Meggyőződésem, hogy homályos — s ezért általános jellegű emlékeken túl másfajta — negro élmény még akkor nem érte Picassót. Ezt nemcsak ő mondja így,⁶³ hanem akkori élettársának emlékiratai is. Utóbbi forrásunk szerint Matisse hívta fel Picasso figyelmét a néger művészet értékeire. Az ésszerűség azt a feltételezést valószínűsíti, hogy azért, mivel Matisse vette először észre e két figura rokonságát az afrikai művészettel. Picasso ezután készítette az ún. posteriori tanulmányokat, nyilván azzal a céllal, hogy eredményeiket majd bedolgozza a befejezetlenül hagyott képbe. Ám közben — mint a művek mutatják — *Nue à la draperie*, (Zervos. II. 47. továbbá uo. 53, 60, 68 szám stb.) stílusa és törekvése annyira más irányban alakult tovább, hogy a befejezetlen képet többé nem folytathatta.

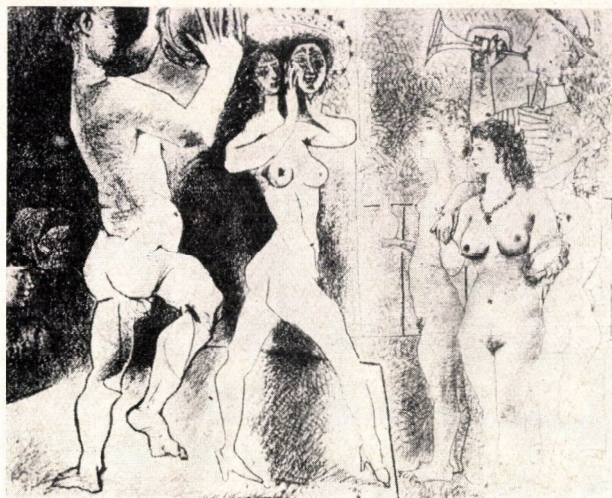
LUXURIA ÉS AZ AZ ÖRDÖG

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent! Aux objets répugnants nous trouvons des appas; Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas. Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Préface)

Még nem zártuk le az autonóm képről fentebb elkezdett fejtegetésünket. Ennek oka az, hogy véleményünk szerint a maszkok problémája szoros összefüggésben van az autonóm kép megvalósításával. Ha Picasso úgy oldotta volna meg képét, ahogy a sorrendben utolsó vázlata illetve a *Demoiselles*... baloldali figurái tanúsítják, abban az esetben festménye nem lett volna más, mint a valóságos látvány bizonyos stílusba történő átírása, transzponálása. Ám Picasso a kép alakítása során szerintünk legfőképpen arra törekedett, hogy műve ne átstilizálás legyen, hanem valami olyan, amit nem köt egy pillanatnyi látványhoz az élmény illetve az élményszerűség megővésének köldökzsinórja.

Már a vázlatok alakítása során is megmutatkozik ez a tendencia. Az első vázlat még életképszerű, amelyben a

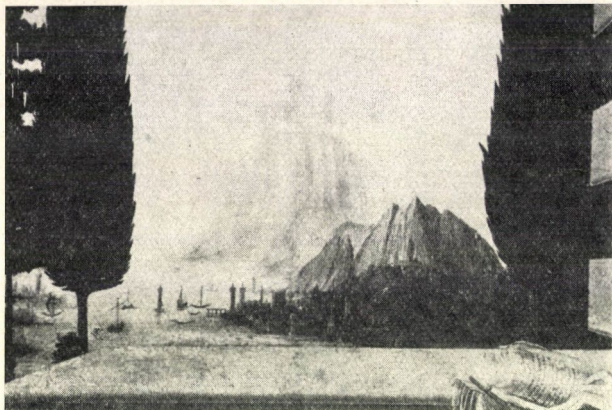


15. Picasso, *La repetition*

szimbólikus mozzanatot képviselő figurákkal szeretett volna valami általános, nem pillanatnyi jellegű vonatkozást kifejezni. A későbbiek során ezek a figurák elmaradnak, s most minden erőfeszítése arra irányul, hogy magukkal a női alakokkal mondja el azt, amit eredetileg csak a magyarázó — a tartalomra utaló — férfiakkal tudott volna kifejezni. Ennek érdekében minden életképszerű elemet kikapcsolt, a figurák mozgásával, jellegével és térbeli helyzetével kívánta a maga általánosabb természetű elképzeléseit megvalósítani. Fő célja mind-



16. Gauguin, *Nőalak ördöggel*



17. Leonardo, Hegyek. Részlet az Angyali üdvözlés c. festményéből

végig az lehetett, hogy Grecóhoz hasonló módon hangsúlyozza a jelenet látomásszerűségét, vagyis a tartalom rejtelmességére irányítsa a néző figyelmét.

A baloldali nő — aki elhúzza a függönyt —, jóllehet életképi motívum, ebből az okból mindvégig megmaradhatott a kép tényezői között. De mindössze ennyi az, ami a képet valamely valószínű jelenethez köti. Az összes többi motívum azonban olyan természetű, hogy a kép valószínűségét nem akarja igazolni, hanem az autonóm képnek az elődöktől már kimunkált módszereit követi: Elveti a perspektivikus szerkezetet, bizonytalanságban hagy a közeli és távoli viszonylataiban éppúgy, mint a helyszín tekintetében, nem igényli a közvetlen valóság — élmény bármely mozzanatának felhasználását. Kitaláltnak, majdnem hogy kiagyaltnak tűnik. Ezt a jellegét csak erősítik a művészettörténeti reminiscenciák és archaizmusok. A kép a maszkok ráfestése előtt tehát egy aszketikus-archaisztikus jellegű homofoniát képviselhetett.

Am az ilyen módon elért autonóm kép éppen tárgytalansága és tartalmi szegénysége, vagyis merőben a formára korlátozottsága következtében nem jelenthetett mást, mint a torz, a csúnya esztéticizmusának megvalósítását: Ez a megoldás viszont nem elégítheti ki a kék korszakában olyan gazdag mondanivalót kifejező művészt így került sor a maszkok alkalmazására, s ezzel egy



18. Cézanne, Mont Saint Victoire

csapásra jelentéshez jutott a kép.⁶⁴ Ennek a jelentésnek már a sejtése is felmenti Picassót az esztéticizmus vádjai alól, amellyel — teljesen félreértve ezt a művészetet — Sedlmayer⁶⁵ eltorzítja mesterünk szándékait. Az autonóm — vagyis az istentől elszakadt ember — éppúgy nem lehet azonos értelmű a mindentől elszakadt emberrel, mint ahogy az autonóm kép önmagában még nem jelenthet esztéticizmust.

A *Liet von der Maget* fentebb már tárgyalt illusztrációja — Picassóval való rokonsága következtében — szintén autonóm kép abban az értelemben, hogy nem reális földi viszonylatokat ábrázol, s azért is, mert formarendszerében egy mindent átható stiláris elvnek engedelmeskedve sajátos, autonóm esztétikai világot hoz létre. Ám ezek az autonóm formák és képkalkító elemek a néző számára nagyon is konkrét és a legszélesebb értelemben véve általános érvényű eszmei valóságok fejeznek ki: a gyermeküket elvesztő anyák fájdalmát. Adott esetben tehát az autonóm kép a tudatbeli realitásnak legalább olyan fokú kifejezőjévé válhat, mint az a mű, amely minden ízében a valóság látványához kötődve, a valószínű rendet követve, akar megjeleníteni valamely emberi élményt és annak reflexióját.

A *Demoiselles*. . . női alakjai is tudati valóságot tesznek szemléletessé: *Aphrodité Anadiomené*-motívummal a feltárlukozó női test — tehát félreérthetetlenül erotikus elv — ezen a képen eltorzul, passzív, kiszolgáltatott mártíromságról tanúskodó, iszonyatot keltő elemmé változik. Illik erre a szituációra egy másik Baudelaire idézet, amely egyben meg is világítja elgondolásunkat:

„Le poète aujourd' hui, quand il veut concevoir
Ces natives grandeurs, aux lieux où se font voir
La nudité de l'homme et celle de la femme,
Sent un froid ténébreux envelopper son âme
Devant ce noir tableau plein d'épouvantement.
O monstruosités pleurant leur vètements!
O ridicules troncs! torses dignes des masques!⁶⁶

Miként Baudelaire versében az antik „aranykor” meztelensége az aszketikus keresztény morál és a XIX. század válságérzése következtében ellentétes elvvé vált, úgy Picasso is ezekben az *Aphrodité*-alakokban nem a szépet látja, hanem az eltorzult, de — mint már utaltunk rá — nem csupán kor, hanem társadalmi jelenséget is fedez fel bennük. A prostituáltak iránt érzett iszonyatát, szánalmát, a pénz mártírjaivá vált testek meggyaláztatását dicsóítja meg a szentségnek kijáró borzongással. Ez az oka annak, hogy a *Hárem* c. képen megjelenő csendélet, amely a *Demoiselles*. . . vázlatain is megismétlődik, elveszti érzéletes jellegét, s a geometrikus formákká redukált gyümölcsök mögött elhelyezkedő antik motívum — a bőségszarú — a keresztény Mária szimbólum, a félhold formáját utánozó módon absztrahálódik. Ilyen módon a két *Aphrodité*-alak jelentése tovább bővül: az aszketikus vonás mellett a szűzesség attribútumát is magára ölti. A szerelem istennője, vagy ha úgy tetszik papnő-mártírjai a passzív jóságot és a csábító rútat egyesítik magukban s ilyen módon a szakrális prostitúció ősi kultuszának asszociációját ébresztik.

Mihelyt Picasso rádöbbsent, hogy ilyen ősi mélységekhez ért el, szabaddá nyílt fantáziája számára az út az ősi kultikus világ további meghódítására. Nyilvánvaló, hogy ebben a gondolatkörben továbbhaladva jutott el a misztikus-démoni motívumhoz, a maszkokhoz. Egyébként az *Aphrodité* feje is maszkként fogható fel. A maszkos alakok azonban minden afrikai reminiscencia ellenére — éppen a kép stíluslemeinek túlfejesztéséből való keletkezésük alapján — éppannyira középkori érzésvilágot keltenek fel, mint az *Aphrodité*. Az antikban megjelenő démonok ismerősek a középkori művészet kutatói előtt. Ilyen emlékekkel lépten nyomon találkozhat a francia és a spanyol románkori művészetben, különösen azon a vidékeken, amelyek a cluny-i reform ideológiájának befolyása alatt álltak.⁶⁷

A *Luxuria* és az ördög ábrázolására gondolunk, amely talán minden más középkori ikonográfiai ábrázolásnál

nagyobb teret engedett az antik elemek továbbélésének. Luxuriát aktban kellett ábrázolni, — ez ikonográfiai előírás — az ördög pedig különféle más antik motívum felhasználásával alakult ki. Bár a legtöbb ördögábrázolás az antik szatírra emlékeztet, ennek vonásait úgy túlfokozzák, hogy arca gyakran maszkként hat. Máskor Zeus vagy más istenség vonásait viseli magán (Toulouse) abból az elvből kiindulva, hogy „a pogányok istenei: démonok” (Zsoltárok. 95. 5.)

A Luxuria és az ördög ábrázolás egyike azoknak az ikonográfiai témáknak, amelyek a legszuggesztívebben fejezik ki, hogy mennyi, isértés, mennyi borzalom leselkedik a hit emberére. A hitért hozott áldozat, a lemondás vallási parancsa és az érzéki valóság szinte ki nem védhető csábításai, ez a középkori élet szinte leküzdhetetlen ellentéte. Kettős világ, amelynek ellentétes pólusai azért olyan feszültek, mivel mind a kettő vonzó s különösképpen vonzó a középkori spanyolok és délfranciák számára, akik előtt napról-napra megnyilvánul a Spanyolországban kibontakozó arab kultúra erotikus-hedonisztikus csábítása, szépsége. Aszketikus hősiesség és józan életélvezés jellemzi a spanyol nemzeti kultúra legnagyobb ellenpárját Don Quijote és Sancho Panza kontrasztját.

Önfejelemből fakadó lemondás, hogy megvalósítsuk vállalt élethivatásunkat, vagy a holnappal sem törődve élvezni az életet: a nagykorúvá nőtt fiatalember problémája is az önálló életút küszöbén. Olyan élmény ez, amelyet a koraérett Picasso is megismert és szembenézett vele. Nem foglal nyíltan állást: mert nem akar morális tanképet, allegóriát létrehozni. De műve mégis allegória, mivel a kétféle világ a kétféle lehetőség közti választás problémáját fejezi ki.¹⁹ Ez a választás - gondolat nem közvetlenül fejeződik ki, mint pl. a reneszánszban a Hé-
raklész a választáson témájában, hanem úgy, hogy eltorzítva, felfokozva, nagy asszociációs visszhangot éb-



20. Liet von der Maget, 1200 körül



19. Katalán Madonna. XII. század

resztve tárja elénk az egyik oldalt, az erotikus mágiát és a másik oldalt, a felocsúdó tudat iszonyát, a mámor utáni keserű kijózanodást, a bűntudatot. Ebben a vonatkozásban hiba lenne a maszkos figurákat kizárólag ördögi, csábító motívumként felfogni, hiszen ezek a figurák minden démonikuságuk ellenére alapvetően ironikusak, tehát tudati mozzanatot is tartalmaznak.

A Luxuria és az ördög középkori témájának angyal-ördög ellentéte itt másképpen érvényesül, hiszen a Luxuriákban — minden passzivitásuk ellenére — jelen van az ördögi elv, nyújtózkodásuk, vonaglasiuk a csábítás hatására eltorzult, ill. elveszett tudatot s jelképezi, viszont a maszkos figurák — ezek a kancsal ördögök — a kijózanodott értelem bizonyos fokig tehetetlen s egyben ironikus tisztaságát, a szenvedélyt átlátó és fölübük kerekedni akaró vonásait jelenítik meg.

Picasso képen tehát a szépség, mivel testies motívum, bizonyos indulatok következtében tehetetlenné válik, torz jelenséggé formálódik. Nem tudja megtartani antik arányait, vagyis passzivitása következtében elcsúnyul. Ugyanakkor a deformált, az eredendően csúnya motívum, ironikus szellemi tartalma alapján valamiféle eszmei vonatkozású szépség képviseléséhez jut tudatunkban. Az eltorzult szép és a szellemi-ironikus torz olyan új magatartás az esztétikában amely a XX. század művészeti tevékenységének egyik alapvető jellegzetessége.

Ilyen magatartást láthatunk Thomas Mann *Vardzshegyében*, ahol a polgári értelemben vett szépség és jóság (Hans Castorp) eltorzul és szinte középkori módon bárgyúvá válik, a humanizmus (Settembrini) — elvesztvén reneszánsz testiességét — kissé ördögi jelenséggé formálódik és nem egyszer papíros ízü retorikája következtében a maszk-szerűség, helyesebben a maszkkal való ellátottság képzetét ébreszti. De így torzulnak el a regény leg-



21. Picasso, *Önarchkép*



22. Picasso, *Tête de femme*

markánsabb szereplői, a szellemtelenné vált üzletember (Mynher Peeperkorn), a neki kiszolgáltattott és védekezésre képtelen női alak (Caludia Chauchat), aki leginkább rokon a *Luxuria*-alakokkal és ilyen metamorfózison esik át az egyház ördögivé torzult képviselője (Naphta). Nemcsak ebben az érett Thomas Mann műben, hanem már korábbi novelláiban és a századelő sok más irodalmi alkotásában ilyen furcsa változások, az értékrend devalválódása és az alakokat feszítő dialektikus ellentét a legnagyobb mértékben felfedezhetők.

Picasso *Demoiselles*... című képen úttörő módon jeleníti meg a XX. századnak ezeket az új tartamait s ez az a sajátosság, amelynek alapján ezt a formailag egyenetlen és valójában befejezetlen képet kiemelkedő jelentőségűnek tarthatjuk.

Mindezek a problémák szorosan összefüggnek az autonóm kép értelmezésével. Picasso olyan gondolatokat akart kifejezni amelyekhez — nyilván vehemens és türelmetlen kifejezési vágya miatt — a hagyományos festészet eszközeit nem tartotta alkalmasnak. Ez a századfordulón megnyilvánuló pánikhangulatnak és a hagyománnyal szemben való bizonytalanságnak a következménye. Többek között Greco, Brueghel, Rembrandt vagy Goya példája bizonyítja, hogy a természet formáin alapuló realista művészet is mindig megtalálta az utat és módot arra, hogy az egyre bonyolultabbá váló egyéni mondanivalót úgy tudja kifejezni, hogy az nagyobb közösség számára is érthető legyen.

Picasso a korai naturalista életképek, majd a kék és a rózsaszín korszakban kialakult stílári kötöttségeitől egy csapásra menekülni akarván, a teljes szembehelyezkedés útját választotta, ami egyben — beleértve a cézanne-i példát — az autonóm kép kialakításához vezetett. Erre a megoldásra elsősorban a középkori művészet példái és szellemisége bátorították. Az így létrejött autonóm kép nem akar megjeleníteni, nem mutatja be az élménytől a műtárgyig vezető utat, hanem egy olyan intellektuális kompozíciót hoz létre, amelyben egy új módszer — az idézés módszere — a szemléltetés helyett mindjárt az asszociációk ébresztésének eszközeire törekszik.

A hagyományos, természetelvű művészet az egyedi és konkrét formában ábrázolt motívumtól fokozatosan vezet el az általánosított tartalomig, tehát az érzéketlen és az elvont elemek közötti harmónikus egyensúly fenntartására törekszik. Ezzel szemben Picasso mindjárt a végeredményt adja, vagyis az elvont gondolati formát hangsúlyozza olyan módon, hogy helyenként konkrét, alakítatlan naturális motívumokat is hozzákapcsol.⁶⁹ Ezáltal a középkori művészethez hasonlóan eszméi értékek — és ide tartozik a művészi magatartás, mint a világkép esztétikai vetülete — kifejezésére törekszik.

Az autonóm kép tehát Picassónál olyan értelmű vonásokra tesz szert, amelyek a középkori képzőművészetből ismeretesek. Utóbbiaknál azonban a teológia az az alap, amelynek az alak csak az ábrázolására szolgál, míg Picasso ábrái a művészi személyiség, a szubjektum kinyilatkoztatásának eszközei. Ezen kinyilatkoztatás érdekében tehát kiküszöbölődik a realitás és a kép nem egy önmagába zárt, kicsinyített univerzum, hanem a kép a művészt foglalkoztató gondolatok, önálló értelemre jutott formák színpadává alakult. Ez a színpad azzal hat, hogy látszólag nem akar hatni, hogy a hatásos megjelenítő eszközökről lemondva megdöbben a nézőt a magatartás hetykeségével, az eszközök merész leszűkítésével, a képalkotó elemek látszólag válogatás nélküli — innen-onnan való — átvételével, idézgetésével. Az autonóm kép Picasso kezén tehát sokkolja a nézőt, nem úgy, mint a cézanne-i autonomizmus, amely valamely látványnak a zavaró motívumoktól megfosztott ésszerű rendjét, az ideális vagyis a tiszta autonóm képét adja.

Nemcsak az egyes képrészletek sokkolják a nézőt, hanem a művész általános magatartása is. Ugyanis olyan — a naturalizmus korában is érdeklődéssel megörökített — témát ábrázol, amely a valamennyire morális beállítottságú néző számára sem lehet közömbös, éppen az ember eszményének megszegyenítését leleplező jellege miatt. Picasso azonban ezt a témát úgy fogja fel, mintha a művész játékos kedvének a kielégítésére a lehető legalkalmasabb tárgy volna. Ezáltal nem csupán a témát nézi ironikusan, hanem félrevezeti és megtérfálja a nézőt,

vagyis a képben meghúzódó morális problémákat esetlegessé, relatív érvényességűvé degradálja.

Az ironikus játékoság, amely egészen a sokkolásig merészkedik, olyan új vonás a festészetben, amely sem a fauve-oknál, sem más korabeli művészeti irányzatoknál nem fedezhető fel. A fauve-ok pl. ha le is mondanak a témáról, de nem mondanak le a képszerűségről. *Picasso viszont a képszerűséget felrobbantja a sok arcú, felfokozottan sok jelentésű témával* — mintha bizonyítani akarná, hogy milyen szűkösek a képzőművészet kifejezési eszközei — *a felrobbantott és megcsúfolt képszerűséggel viszont játékosan kicsúfolja a témát és megfosztja méltóságától.*

A néző tehát a témában rejlő eszmei, morális természetű felháborodását nem élheti ki, mert fel kell háborodnia a formán, amely megfosztja a tartalmat egyértelmű érvényesítésétől. A kép csupa játékos bukfenc és ironia, egy olyan ember magatartása, aki kívülhelyezkedik egy olyan tematikai és képi világon, amely pedig számára is élmény volt, amelynek kifejezési kényszere benne tudatosult. Az a benyomásunk támad, hogy a művész úrrá lett az ihlet érzelmi részén, s ennek következtében ezt akár ki is lökhette magából.

A kék korszak érzelmes, az embersorson felháborodó világára tehát szinte cinikus reakció ez a kép; látszólag valamiféle erkölcsi nihilizmus megnyilvánulása. Ám mélyebben vizsgálva a problémát, rájöhettünk arra, hogy a *Demoiselle*. . . megoldása a művészi elidegenítés egyik korai, mondhatnók iskolapéldaszerű esete.⁷⁰

A művész felháborodása a megoldatlannak látszó problémával szemben újfajta módon fejeződik ki, lemond a valódi megjelenítésről, lemond az érthetően kifejező alakról, a típusról, elkerüli azokat a cselekvéseket és gesztusokat, amelyek valamiféle konkrét képzetet keltethetnek, mivel nem hisz többé abban, hogy a világ konfliktusai értelmesek, megoldhatók vagy legalábbis megszelídíthetők. Magára hagyja tehát a dolgot, hagy növekedjék és formálódjék saját torz törvényei, átláthatatlan, kusza törvényei szerint, — elidegenedik tőle. Az így létrejött műalkotás tehát megszünteti a jelenség és a lényeg dialektikáját és ezek helyett mindjárt az intellektuális mozzanatot, az ítéletet fejezi ki, anélkül, hogy bizonyítaná vagy valami módon indokolná az eredetét.

Picasso tehát a képalkotás új módszerét hozta létre, s ezzel a Giottótól kiinduló európai hagyományt alapjaiban opponálta. Nem megjelenítő művészet ez, sőt klasszikus értelemben véve nem is művészet, hanem valami olyan, ami magát a művészetet is kritizálja egy nagyon is szembeszökő téma kapcsán. Ennek az új szemléletnek az összetevői nem alakok, hanem ábrászerű képződmények, amelyek egyszerre gondolati szimbólumok és ugyanakkor az ironikus kételkedés megnyilatkozásának eszközei. Ilyen módon a *Demoiselles*. . . olyan kép, amely a későbbi jövőt is sejteti: Nemcsak az expresszionizmus



23. A sátán lednyai, Toulouse, XII. sz.

pátosza lobog benne, s ugyanez egyszersmind nevetségessé is válik általa, hanem a dadaizmus művészet-tagadása, a szürrealizmus önkényessége (amely a valóságból származó formáknak nem biztosítja a szokványos értelmét és a tapasztalat szerinti összefüggéseket) is feldereng benne.

Ezekből a gondolatokból az is kiténik, hogy a *Demoiselles*. . .-nek nincs közvetlen jelentősége a kubizmus kialakulása szempontjából, mivel a kubizmus monotematikus. Nem az ellentétek szembeállítására, hanem egy jelentésében csökkentett képtárgy homogén feldolgozására törekszik. Ez az oka annak, hogy a *Demoiselles*. . . jelentőségének felfedezése csak a szürrealizmus idején történhetett meg. Ez az alkotás tehát nem a kubista Picassót, hanem a *Guernicát* alkotó „szürrealista” Picassót reprezentálja. Oroszlánkörmeit mutatja itt meg, vagyis egy később kibontakozó, komplexebb művészeti szemlélet előhírnöke ez a festmény.

Végvári Lajos

J E G Y Z E T E K

¹ Zervos, Christian, *Pablo Picasso, Oeuvres*. I. és II. köt. Paris é. n. Ed. Cahiers d'art.

² A továbbiakban a kép rövidített címét használom. A kép címének kialakulásáról lásd Penrose, Roland, *Picasso, Leben und Werk*. München 1961 (németül) 130. o.

³ Penrose, i. m. 131. o.

⁴ A kép hatásának igen szép leírását nyújtja Kállai Ernő, *Picasso*, Bp. 1947.

⁵ Penrose, i. m. 30, Salmon, André, *La jeune peinture française*. Paris 1922. 16. o.

⁶ Ezen a véleményen van Golding is, aki a *Demoiselles*-ről értékes tanulmányt írt (*The Burlington Magazine*, 1958).

⁷ Így Zervos, Boeck—Sabartes, *Picasso*, London 1961. 142. o.

⁸ Barr, *Picasso. Fifty Years of His Art*. New-York. 1946. 48, 54. o.

⁹ Barr, i. m. 256. o.

¹⁰ Elsősorban Poussin, Delacroix és Velazquez műveinek un. „kópiáira” gondolok.

¹¹ A kép eredetileg Zuloaga festő gyűjteményében volt, most a róla elnevezett gyűjtemény tulajdonja (Zumaya).

¹² Cossio, *El Greco*, Coll. Great Masters. London 1900, Kehrer, *Die Deutung von Grecos „Irdische Liebe”* (Monatshefte für Kunst-Wissenschaft). 1911.

¹³ A „moralitás” szót eredeti, középkori értelmében használom. Vagyis „moralitáson olyan drámát értek, amelynek szimbolikus cselekményét allegorikus alakok reprezentálják, erkölcsi, tanító céllal.

¹⁴ *Greco ou le secret de Tolède*, Paris 1912.

¹⁵ Escolier, *Greco*. Paris, 1937. 142. o.

¹⁶ A Madridban levő példányon.

¹⁷ Penrose, i. m. 131. o.

¹⁸ Penrose, i. m. 131. o.

¹⁹ Ezen a véleményen van Boeck is: „inspired by Cézanne's bather compositions” — i. m. 142. o.

²⁰ Staatsgalerie Stuttgart, 1883—1885 körül.

²¹ A modulációról Read, Herbert, *Geschichte der modernen Male-rei*. München—Zürich, 1959. 16—18. o.

²² Elgar, P. et Maillard, R., *Picasso*. Paris 1961.

²³ Gieure, *Braque*, 1957. 20. o.

²⁴ Russel, *Braque*. Phaidon, 1959. 10. o.

²⁵ A Matisse-Cézanne problémára lásd Boeck, i. m. 141. o.

²⁶ A Cézanne kép lelőhelye előttem ismeretlen.

²⁷ Pastorale, Párizs Musée du Petit Palais

²⁸ A dekorativitásról mint a képpel támasztott legfőbb igényről lásd Matisse irodalmi hagyatékát (*Farbe und Gleichnis*. Zürich 1955.)

²⁹ Aquarell, Bayonne, Musée Bonnat

³⁰ Ilyen művek a Rózsaszín korszakban és 1920 után különös-képpen gyakran fordulnak elő Picasso munkásságában.

³¹ Picasso és Ingres kapcsolatáról lásd Boeck, i. m. 178. o.

³² Barr, i. m. 22. o. Penrose, i. m. 65. o.

³³ *Lautrecisme à Picasso* — lásd Boeck, i. m. 36, 113—114, 117. o.

³⁴ A Harlequin-ről lásd Penrose, i. m. 109—110. o.

³⁶ Ugyancsak Penrose állapította meg helyesen, hogy az Harlequin alak kölcsönzésében jelentkezik először a Cézanne hatás: i. m., 110. o.

³⁷ További összefüggéseket tisztázna a *La vie* című festmény (1903) összefüggéseinek elemzése az Harlequin témával.

³⁸ Penrose, i. h.

³⁹ Wilensky-(Penrose); *Pablo Picasso* (Safari Kunstreihe) Berlin P 1962. 2. o.

⁴⁰ I. m. 16. lábjegyzet.

⁴¹ *The Burlington Magazine*. 1958. 155–163. o.

⁴² Uo. 162. l.

⁴³ További probléma a *Trois musiciens* összefüggése az Harlequin témával.

⁴⁴ Golding, i. m. 162. o.

⁴⁵ Gauguin ördögábrázolásai közül különösen fontosak témánk szempontjából rajzai és fametszetei.

⁴⁶ Végvári, *A Képzőművészeti típus s annak válsága a XX. század művészetében* (Művészettörténeti Értesítő) 1964. különösen a 105–106 oldalon kifejtett gondolatokat.

⁴⁷ Rosenblum, R., *Cubisme and Twentieth Century Art*. New-York, 1960. 12. o.

⁴⁸ Ennek a célkitűzésnek a megjelölésére helyesebb volna a „modell” szót használni (Tér-modell). Ez esetben gondolatmenetem jellege világosabbá válnék. A fenti szóhasználatról az tartott vissza, hogy a modell szót a fizika sajátos jelentéssel értelmezi.

⁴⁹ Ezzel a gondolatmenettel hasonló elgondolások alapján támadják a szeriális zene hívei a klasszikus szonataforma mestereit.

⁵⁰ Kókai-Fábián, *Századunk zenéje*, Bp. 1961.

⁵¹ Érdekes összehasonlítás kínálkozik az impresszionizmus és a fotográfia módszereinek összevetésére. Erre vonatkozólag lásd Pawek, *Die totale Photographie*, 1960; továbbá Végvári, *Festészet és fotográfia* (Művészet). 1963.

⁵² Sajnos Itten, *Kunst der Farbe* (1961) c. kiváló művében erre a problémára már nem tér ki.

⁵³ A „réalisation” szó értelmezésére lásd Read, i. m. 17. o.

⁵⁴ Cézanne tere szférikus, bizonyította be nemrég kiváló munkában Guerry, Lillian, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris 1950 15, 18, 90. o.

⁵⁵ Az autonóm szót nem Sedlmayr (*Verlust der Mitte és Revolution der modernen Kunst* c. könyveiben kifejtett) vallásos szemlélete értelmében használok.

⁵⁶ Pawek, i. m. helyes megállapítása szerint a képzőművészeti alkotás igazsága valószínű, a fotográfia bizonyító kényszerével hat.

⁵⁷ Worringger művei a német nyelvtérületen túl csak sokkal később váltak ismertté.

⁵⁸ A primitívek jelentőségéről lásd Cocciara: *Az örök vadember* Bp. 1966.

⁵⁹ Ezidőtájt válik ki a régészetből az őskori és a primitív művészet esztétikai értékeivel foglalkozó irányzat.

⁶⁰ Picasso gyermekkoráról és műzeumi élményéről lásd Penrose i. m. 23–24. o.

⁶¹ Golding, i. m., a közölt reprodukciók alapján

⁶² A berlini Múzeumban.

⁶³ Penrose, i. m. 132, Olivier, Fernande, *Picasso et ses amis*, Paris 1933, 169–170, 189. o.

⁶⁴ A maszkok alkalmazása már Ensor 1887-ben festett *Jézus bevonulása Brüsszelbe* c. képén is fontos tényező.

⁶⁵ Sedlmayr, i. h.

⁶⁶ *J'aime le souvenir de ces époques nues*.

⁶⁷ A probléma tanulmányozásához nagy segítségemre volt Weisbach, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*. Zürich 1945

⁶⁸ Lásd Penrose (i. m. 90. sköv. o.) értelmezését.

⁶⁹ Végvári *A Képzőművészeti típus... stb.*

⁷⁰ A fogalomnak igen nagy irodalma van, amelynek felsorolását nem tartom szükségesnek.

LES DEMOISELLES D'AVIGNON DE PICASSO

L'auteur explique les origines du tableau de Picasso en partant de vues tout à fait nouvelles. Il n'attribue pas une importance absolue à l'étude de la plastique des peuples de l'Afrique noire et il considère cette étude comme le terme et non pas le commencement d'une évolution particulière. Pour lui le tableau de Picasso constitue un document précieux sur la tendance artistique qui a abouti à la création d'une composition autonome, indépendante de toute expérience, de toute impression venue de l'extérieur. Ce caractère autonome de la composition ne concerne pas uniquement les motifs; il se retrouve aussi dans le contenu, dans l'idée et le sujet du tableau. Les expériences de l'artiste ne sont pas rendues directement et le tableau ne prétend nullement à apporter, par son idée, une réponse à quelque problème de la vie, de la société. Ce fait surprend d'autant plus que nous reconnaissons clairement les rapports que l'oeuvre en question de Picasso a avec la vie dans les boîtes de nuit, la prostitution, l'immoralité des grandes villes constituant le fond vécu du tableau, l'ensemble des problèmes posés par lui. Pourtant, la composition ne veut résoudre aucun problème de ce genre; ce qui est de plus, elle repousse la position même du problème auquel elle doit son existence, ou plutôt elle présente le problème sous les multiples aspects de son insolubilité, en le poussant jusqu'à l'absurdité, jusqu'au non-sens. En agissant ainsi, Picasso fait non seulement justice des tendances sociales de deux époques, bien mieux il prépare en même temps le cubisme, voire le dadaïsme.

L'ambiance particulière qui se dégage du tableau, est due à des expériences que l'artiste avait acquises au cours d'une évolution très complexe. L'étude de la technique de l'art de Greco, visionnaire et évocateur y a sa part autant ou presque dans la même mesure que l'héritage classique de l'art méditerranéen transmis par Ingres et Cézanne. En effet, dans la solution que Picasso a trouvée pour la représentation des deux figures de femme placées au milieu de son tableau, nous reconnaissons un retour au procédé classique connu dans les représentations d'Aphrodite Anadyomène, tout en constatant qu'une

conception mystique à la Greco n'a pas tardé à transformer le monde réel des formes en une vision transcendante. Cette transformation, on peut l'étudier de très près en comparant *Les Demoiselles d'Avignon* au *Sérail*, un autre tableau de Picasso. Ce faisant, on ne manquera pas de remarquer que dans la préparation de l'esquisse des *Demoiselles*, les intentions d'ordre moral de l'artiste ont certainement joué un rôle important. Le moralisme de Picasso nous fait penser non seulement à Greco, mais aussi à la pitié dénonciatrice de Toulouse-Lautrec et à l'irritation de Gauguin à l'égard de la civilisation. Cependant, au cours de la gestation du tableau, l'influence de la tendance moralisante et allégorique de l'art médiéval auquel nous rangeons, sous ce rapport, Greco aussi, a dû prévaloir. Ainsi, il est permis de confronter les *Demoiselles d'Avignon* avec les psychomachies du XII^e siècle, en particulier avec les représentations du thème Luxure et le diable. L'auteur en donne plusieurs exemples. Les parallélismes existant entre le tableau autonome moderne et la composition du tableau médiéval ont été également démontrés par l'auteur à l'aide d'une reproduction: Le massacre des Innocents (vers 1200).

Ces constatations et d'autres autorisent l'auteur à conclure que les éléments dits négroïdes sont bien loin d'avoir l'importance qu'on a l'habitude de leur attribuer.

L'influence stylistique de la plastique négroïde ne dépasse pas celle des citations formées au Moyen Âge (ou au XX^e siècle): emprunt consciemment fait aux procédés d'une autre culture dans le but de mettre en évidence un caractère extraordinaire, contradictoire. Le tableau *Les Demoiselles d'Avignon* doit son existence à des visées artistiques très complexes qui se dissimulent tout en suggérant beaucoup. Pour donner plusieurs sens à son oeuvre, l'artiste opère sciemment une sélection parmi les éléments que l'histoire de l'art lui offre, tantôt en les séparant, tantôt en les unissant jusqu'à les fondre ensemble. Ce qui importe, c'est le résultat définitif, le tableau autonome qui renonce à trouver une solution au problème poussé jusqu'à l'absurdité.

Lajos Végvári

Tér és idő természetszerű egymáshoz kötöttsége szinte mindennél inkább megnyilvánul a városban, s ugyanígy a városépítésben, illetve ennek építészeti, műalkotás igényű művelésében, a városépítészetben. Hangsúlyozása, sőt elemzése mégis szükséges, mert az építészeti szemlélet — amelyhez a városépítészeti tartozik, illetve amelyből kisarjadt — eredendően térhez kötött, s így túlnyomóan statikus jellegű. Az épület bármennyire időbeli folyamatoknak ad helyet, s tervezése is ezeknek a folyamatoknak részben ismeretén, részben előrelátásán alapszik, mégis zárt s befejezett formaként él a köztudatban. Tervezője igényében, tudatában is. És — kis változásoktól eltekintve — általában ilyenként foglalja keretbe, sőt részben meg is határozza fennállása idején a benne folyó élet időbeli folyamatait.¹ Felépítése — korszerű eszközökkel — nem igényel számottevő időt, s ugyanígy többnyire a megtekintése, megismerése, a vele kapcsolatos élmény alkotása sem. Ezért a városépítészetnek nemcsak a köztudatban, hanem napjainkig az elméleti és gyakorlati művelésében is minduntalan az építészet ilyen statikus szemléletével találkozunk: — az egyszerre felépítés illetve felépíthetőség, a változatlan fennállás, az egyszerre (pl. légi képről, modellszerűen) áttekinthetőség, élményszerzés igényével. Ennek megfelelően a városépítészeti értékelésben is a legmagasabb rangot mindeddig leginkább az egyidejűen felépült, legalább is ezt az érzést keltő, s ily módon egységes építészeti alkotás hatását adó együttesek, városépítészeti alkotások érték el, olykor városrészt sőt korábban itt-ott egész városnyi méretekben.²

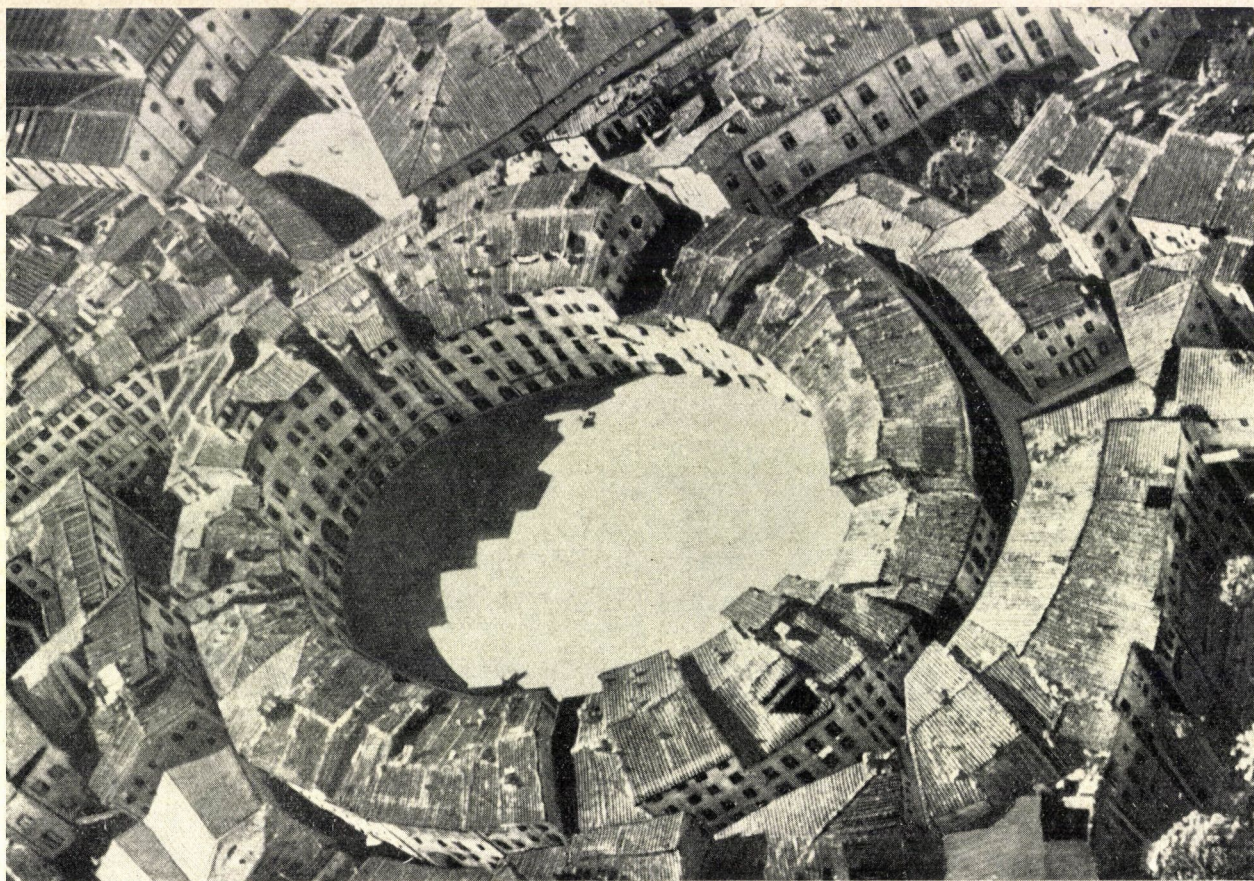
Ezzel már nemcsak korábban is jelzett különbségek lényegi vonásait emeltük ki építészeti és városépítészeti alkotás között, nem csak problematikáinknak egyik legjelentősebb részére utaltunk, hanem — és erre a következőkben a korábbinál részletesebben ki kell térnünk — az idő, helyesebben a tér-idő korreláció többrétiségére is a városépítészetben. Helyesnek véljük ezekre a korrelációkra külön külön rámutatni.

Az első ilyen korreláció: a folyamatos fejlődés, helyesebben az állandó változás — általában növekvés, növekvő térfoglalás — egy város életében, ennek megfelelően állagában, szerkezetében, formájában és külső képében is. A „folyamatos fejlődés” kifejezés azért nem teljes értékű, mert állandó, egyenletes tökéletesedésként értelmezhető, ami — az organizmusok példájára — az ideális volna. (Bár ez esetben a lassú elhalás is e folyamathoz tartozna, amit viszont nem vehetünk számításba.) A valóságban a városok életében olykor pangások, sőt hanyatlások, esetleg éppen pusztulások és újrakezdekések is vannak, olykor pedig hirtelen fellendülések, megnövekedések, sőt térbeli fejlődés és minőségi romlás együttes jelentkezése is. A városok végére pedig, élettartamuk határait — civilizációnk fennállásáig — semmiféle következtetést nem vonhatunk le. Az állandó változás azonban — egy egy ritka kivételtől eltekintve (elhagyott, illetve romvárosok, kicsiny s egészükben műemlékként, rezervátumként őrzött városok), — minden város életében törvényszerűen nyomon követhető, s ez a változás mind a város egészében (méretei, körvonalai, szerkezete), mind részleteiben, állagában megmutatkozik.

E változásoknak két vetülete van: egy a múltra, s egy a jövőre vonatkoztatott. A múltat illetően elsősorban az, hogy minden város létéből eredően többé-kevésbé megjeleníti, kifejezi múltját is, s általában ekként él lakói tudatában. Ezért a múlt kifejezése, s ezzel a tudat alakítása a városépítészetnek is — a műemlékvédelemmel összefüggő — lényeges feladata. Ugyanezért fontosak a múltra, a fejlődés lezajlott szakaszaira vonatkozó vizsgálatok, kutatások, a városépítészetnek lényegi célja: a fejlődés, a jövő formálása számára is. A másik vetület ugyanis — a jövő — sok bizonytalansággal bír, s távolról sem oly határozottan, oly hosszú időtávlatokra kitapintható, kikövetkeztethető, mint a múlt. Hiszen a múlt a maga módján valóság, gyakran bizonyosság, a jövő mindig feltételezés, valószínűség. Sőt a feltételezések egyik alapját éppen a múltból, a város múltjából, általában városok múltjából levonható tapasztalatok adják, mind egyes városokra, mind a városok általános jövőjére vonatkozóan. A múltból meríthető tapasztalatok, levonható következtetések a jövőt illetően még napjainkban, az életviszonyok gyökeres átalakulása, a tervszerűség, a tervgazdálkodás fejlődése során sem csökkent, ellenkezőleg — éppen a tervezés, s az azt megelőző vizsgálatok keretében — még fontosabbá, módszeresebbé vált.

Ideérthetők voltaképpen a közelebbi múltnak a város-tervezéssel kapcsolatos tapasztalatai is. Az egyik az, hogy bár a távolabbi múltban sok kisebb város jött létre értékes és időtálló városépítészeti alkotásként terv nélkül — újabban, főként szocialista viszonyok között, az élet egészére kiterjedő tervszerű előrelátással, a növekvő igényekkel, növekvő városokkal kapcsolatban a terv az alkotás jelleg, érték szempontjából is nélkülözhetetlen. A jelenlegi nagyvárosok pl. a múlt századi részleges előrelátás, — a korszerű városrendezés kezdetei — hiányában lehetetlen helyzetben volnának, amit nem egy így keletkezett koloniális város, nálunk külvárosok, elővárosi zónák tanúsítanak. A másik — témánkhoz közelebb álló tapasztalat az, hogy a tervezésnek, a tervek helytállóságának — vagyis a város fejlődésének — előrelátható időtartama jóval kisebb, mint a városok múltja, s főként, mint a feltételezhető jövője, jövő fennállása. Sőt még e korlátozott előreláthatás időtartama is vitatott. Elvileg annyi, amennyire ma igényeket, fejlődési tendenciákat, megoldási lehetőségeket előre tudunk látni. Gyakorlatilag, a tapasztalat szerint egy-két évtizedre, hozzávetőlegesen egy emberöltőre becsülhető. Sok esetben azonban még ennyi ideig sem állnak helyt a tervek, s minduntalan módosításokra szorulnak. Tér és idő korrelációja itt a legérzékenyebb, mert a gyors, illetve gyorsuló fejlődés nagy helyigénye, változtató hatása ugyanennyi idő alatt lényegesen több feladatot, egyben városépítészeti alkotási lehetőséget vet fel, mint lassú fejlődés, hosszabb időtávlat.

A harmadik tapasztalat az, hogy bármennyire fontos, illetve fontos volna a felsőbb szintű programadás a városok jövője számára, ennek fogyatékoságai — előreláthatóan csökkenő, de mindig is fennmaradó korlátai — következtében a várostervezés saját tapasztalatai, a városok múltjából levonható tanulságok nagy jelentőségűek a jövő előrelátása számára. A negyedik — s ezzel össze-



1. Lucca, római amphiteatrum

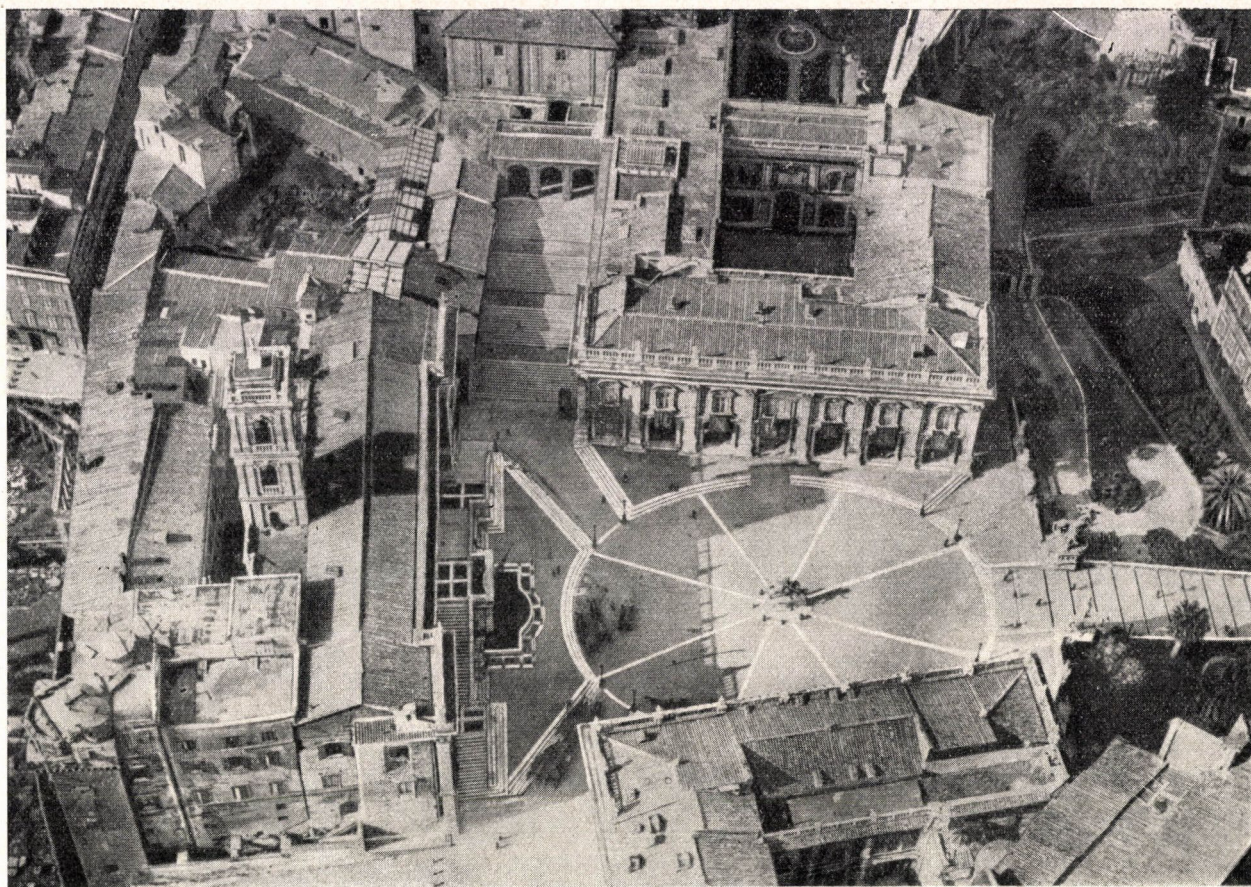
függő tapasztalat pedig, hogy várost csak környezetével együtt lehet helytálló módon megtervezni, s ez a környezet — a térbeli összefüggések — nagyobb területekre (régiók, esetenként az egész ország) is kiterjedhetnek. A tervezés tere tehát tágulóban van, míg a belátható időtávlat nem tágulhat, sőt gyorsuló fejlődésben inkább csökken. További tapasztalat: a korábbi állapotból leginkább a szerkezetalakító, s így gyakran éppen a tervezési elemek maradandóak. S ezzel összefüggésben a végső, itt felsorolt tapasztalat, s az adott téma szempontjából ez a legjelentősebb, hogy a város jövőjét — az államvezetés, a gazdálkodás maximális tervszerűségét, kibernetikai eszközök felhasználását is figyelembe véve — minden részletében előre látni, illetve megtervezésük esetén e terveket betartani nem lehet; ezért a tervezést a főbb, előreláthatóan maradandó, főként a szerkezeti elemekre, azok előre elgondolására kell korlátozni, és a fejlődést a hozzájuk való mindenkori igazodásra, legalább is ennek feltételezésére alapozni. A teljesség — egy jövő vélt állapot előrelátásának teljessége legfeljebb illusztratív vagy a lényeges elemek kiemelésére serkentő, azt alátámasztó szerepű lehet. Térbeli és időbeli maradandóság itt szoros korrelációba kerül. A tervezés tehát a városépítésben — mindezeket egybevetve, míg a térben kiterjedt távolabbi összefüggésekre, addig reálisan csak korlátozott időtávlatra, s egy későbbi teljes állapot részeire — vázára, szerkezetére, esetleg első ütemére szorítkozhat, szemben az épületek tervezésével, ami általában be nem látható időtávlatra s csak magára az épületekre, annak viszont általában egészére terjed ki.

Jelentős szerepe van a tér — idő korrelációnak, és e szempontból is jelentős különbség áll fenn a város és az egyes épületek között, ha azt a megtekintés, a szemlélés, a városról alkotott ismeretek, élmények

szempontjából nézzük. Épületről többnyire egy helyben állva, esetleg több nézőpontból, vagy azt körüljárva, de rendszerint nem számottevő idő alatt tájékozódhatunk, ugyanúgy a lényeges belső terekről, ezek rendszeréről, összehatásáról is. Város egészében ez eleve nem lehetséges, — a külső nézet, összkép nem tekinthető teljes képnek — belsejében pedig csak hosszabb idő elteltével tájékozódhatunk. Ez így van városrészek, még a kisebb részletek esetében is, és a kétféle tájékozódási, képalkotási mód — az épületről és a városról — csak kivételes esetekben, egy egy városi tér, kis együttes, vagy nagyobb épület, épületcsoport esetében találkozunk, illetve közelíti meg egymás nagyságrendjét. A városban azonban az ilyen terek, kisebb együttesek csak részletek, s az egésztől nem vonatkoztathatók el.

Különösen jelentőse válik a tér — idő korreláció a városban azáltal, hogy a város térbeli mérete s időbeli megtekintése között általában egyenes arány van; minél nagyobb városról vagy nagyobb részéről van szó, annál több idő kell megtekintéséhez, a benne való eligazodáshoz. S ez az összefüggés a város megismerésének mindkét lényeges és szokásos módjára áll: a pusztán látványként, nevezetességeként, a turisztikában szokásos megismerésre is, és — ami jóval fontosabb — a benne élő embernek a városról alkotott képzete, ismeretei, élményei kialakulására is. Az eligazodást, és a megszokást is ideértve, aminek érzelmű s értékelési jelentősége a városlakók számára nagy.

Tér és idő, illetve az idő többféle szerepe között itt további korrelációk ismerhetők fel, melyek az egyes épületek esetében, ha csírájukban léteznek is, nem számottevőek. Az egyik az, hogy a megismerés, az átélés időfolyamata annál nagyobb — mind a megtekintés, mind a városban élés szempontjából — minél nagyobb keletkezési időt, tehát minél gazdagabb múltat foglal magába



2. Róma, Campidoglio

s fejez ki a város, a városrész, vagyis a tér, a hely. Itt természetesen csak a vizuálisan megmutatkozó, a városképben kifejezésre jutó múltra gondolunk, s nem arra, amiről történeti vagy más ismeretek útján értesülhetünk. A másik pedig — s ez már közelít a városépítészet esztétikai hatásai, ezek értékelési lehetőségei kérdéseihez — a város tartalmi tényezőinek a térben való sűrítése, áttekinthető rendszerbe foglalása megrövidítheti egyfelől az átélési időt — másfelől a minél nagyobb, s főként a folyamatos múltnak minél kisebb helyen való vizuális, városképi megjelenítése, sűrűsödése megkapóvá, olykor megrendítővé válhat. Ez általában a történeti városközpontok egyik szerepe és élménybővítője. Alapja az, hogy a folyamatos múlt az organizmusok érzetét, kiegyensúlyozott hatását kelti.

Végül megállapíthatjuk térnek és időnek még egy különleges, a városépítészetre jellemző korrelációját, amit azzal jellemezhetnénk, hogy a városépítészeti alkotás, illetve az, ami egy városban alkotás jellegű, többnyire maradandóbb a város egyéb részeinél, még ha nem is ilyen igénytelten létesült; — de rendszerint ilyen következménnyel jár, éspedig a történeti, az esztétikai, a gazdasági értékek gyakori egybeesése, egymást erősítése folytán. A történeti s főként a műemléki város kategóriáinak, egyben problematikájának ez lényegében az egyik alapja. S ez voltaképpen az egyik meghatározója a városépítészetnek, ami e szempontból nem más, mint olyan alkotótevékenység, építészeti eszközökkel, amely az idő térbe-foglalását, térben kifejezését teszi lehetővé, még ha ez nem is minden esetben szándéka, tervszerű célja. S még hozzá nem egyetlen mozdulat, cselekmény időtartamát, nem egyes személyek megjelenítését, mint szobrok, képek többsége, nem egy-egy társadalmi funkciót, mint középületek, hanem olykor évszázadok időtartamát, s

többnyire egész közösségek, társadalmak megjelenítését. Talán nem tévedünk, ha minden korszerű, alkotásjellegű kifejezési lehetőség közül a regényhez véljük a legközelebb levőnek — a megtekintését, a megismerését, a lehető teljességének a bemutatását pedig a filmhez. S a városépítészeti alkotásoknak ez a maradandósága, amit újabban a városmérnöki műemlékvédelem segít elő, alapjában véve mégis egybeesik alkotóik tudatos vagy ösztönös szándékával: — maradandót kívánnak létrehozni, olyant, ami a jövőben műemlékké, védett alkotássá válhat. Jövő és múlt is többek között ezen a ponton kapcsolódik össze a városépítészetben, egyben ez egyik lényegi kapcsolata a műemlékvédelemmel is.

Az időnek a városépítészetben tehát olyan szerepét állapíthatjuk meg, amely általában a városra és a városépítészetre jellemző, s inkább csak kivételesen, csiráiban mutatható ki egyes épületekre, illetve az építészetre. E szerepek mindegyike meghatározható korrelációban van a térrel, a hellyel, vagyis az adott várossal, városrészrel — továbbá egymással is. Megállapításaink elvben új városokra is vonatkoznak, a későbbi jövőben, sőt kezdenek érvényesülni pl. Dunaújvárosban is, a fejlődés gyorsabb rétegződése folytán, amint arra — csiráira — már korábban rámutattunk.³ Összefoglalva: az idő egyik szerepe a város állandó időbeli változása, amit egyfelől a múlt változásaiban, másfelől a jövő fejlődés alakulásában mérlegelhetünk. Másik szerepe a város megismeréséhez, a benne való eligazodáshoz szükségessé váló, s a megszokásban is jelentős szerephez jutó idő, ezekkel összefüggésben pedig a város térbeliségének és időbeliségének átéléséhez szükséges idő. Nem részletezzük itt az időnek azt a harmadik szerepét, amely egyébként a város életében és a városépítésben is kiemelkedő fontosságú: — a városi élet periodikus fluktuációját, (forgalmát



3. Neuf Brisach, építette Vauban. 17. sz. második fele



5. Grammichele. 17. sz. vége

stb.) egyrészt azért, mert az ilyen fluktuáció épületek belsejében is fennáll, tehát nem jelent lényegi különbséget épület s város között, — másrészt azért, mert a városkép mozgó elemeit (kocsik, hajók, zászlók stb.) is előtérbe hozza, amelyeknek hatása, értékelése egy teljes városesztétikához tartozhat, de kívül esik a városépítészen. Mindenesetre meg kell említenünk — s ezt már korábbi, jelentős városesztétikai művek behatóan elemezték — hogy a városépítészeti alkotások tartalmában és formai kifejezésében a bennük lezajló mozgás, tehát közvetve az időélmény fontos tényező (utak, utcák célja, irányulása, terek célhozérést éreztető, megpihenést adó jellege, stb.) — akár nagyobb épületek belső tereind-szerében is.⁴ A funkcionális alapokon létrejött, illetve megalkotott városban tehát az idő élménye e vonatkozásban benne van.

Mindezek figyelembevételére megállapíthatjuk, sőt meg kell állapítanunk, hogy a városépítészet igen jelentős, gyakran kiemelkedő alkotásai éppen nem az idő múlását, a város változásait mutatják, fejezik ki, hanem az egyidejűséget, illetve olyan formai egységet, mely az egyidejű keletkezés hatását adja s így az egyes épületek, az építészeti alkotások formai egységéhez hasonlatos. Megállapíthatjuk továbbá, hogy ez az igény a jövőre nézve, a tervekben is fennáll, történeti gyökerei az antik, majd — s főként — a reneszánsz, a barokk, a klasszicista városépítéshez nyúlnak vissza. Az ilyen egység eszménye tehát a városépítészetnek nagy történeti múltira visszatekintő s előreláthatóan mindig is fennálló követelménye, egyben értékmérője.⁵ Másszóval: nem állítható, hogy egyedül az időbeli változásokat, a múlt rétegződéseit kifejező városépítészeti alkotás, város-



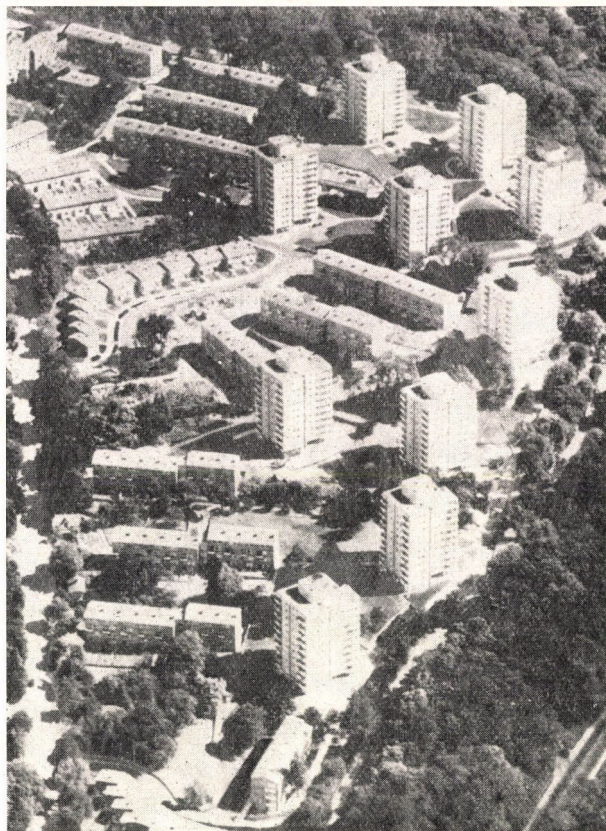
4. Firenze, a belváros



6. Padova, a belváros

kép volna a városépítészetnek kizárólagos, időszerű s követendő módja, eszménye, egyben értékmérője. Inkább azt mondhatjuk, hogy jelentőségéhez képest — főként új városok, városrészek tervszerű építése, ennek meg-növekedett lehetőségei óta — viszonylag kevés figyelem-ben részesült, sőt állíthatjuk, hogy jelentős városépíté-szeti esztétikai művekben — így pl. a Brinckmann-nál — egyáltalán nem részesült figyelemben. Továbbá állíthat-juk azt, hogy a városépítészlet legtöbb időszerű feladatá-ban — ha a valóság talaján akarunk maradni — vele kisebb-nagyobb mértékben számolnunk kell. Ez azt jelen-ti, hogy az „egységes” és a „nőtt” jellegű, vagyis — egye-lőre, jobb terminológia hiányában — az egyidejűséget és az időbeli alakulást kifejező városépítészeti alkotási módok mindegyikét a maga helyén s módján, sőt szinté-zisüket is figyelembe kell vennünk.

Itt mindenekelőtt az egység, helyesebben az egyidejű-ség fogalmát kell értelmeznünk, miután az egység általá-ban egyidejűséget, az egyszerre elgondoltat és felépültet fejezi ki, vagy törekszik kifejezni. Ez voltaképpen a jelen fogalmának értelmezése a városépítészetben, azé a jelené, aminek kifejezése és megörökítése a városépítészlet eszkö-zeivel mint alkotói, alkotásbeli igény lép fel. Időmérték-vel — tehát napokkal, évekkel — semmiképpen nem értel-mezhető, hanem csak elvileg és tapasztalatilag, akár a távlaté is. Úgy véljük, az egyidejűség legfőbb meghatá-rozója az egyidőben fogant, egy alkotói akaratot tükröző, ilyen egységet igénylő elgondolás változatlan megvaló-sulása, függetlenül a megvalósulás időtartamától, s attól is, hogy egy alkotó s egy felépítési folyamat, vagy több révén, tehát szakaszosan valósul-e meg. Mindenesetre közelebb áll egy alkotó kifejezési, megörökítési igényé-hez, tehát az individuális alkotáshoz, ugyanígy a dikta-torikus alkotáshoz, az egyeduralmakéhoz is, amire éppen a barokk és a klasszicizmus mutatja a legmagasabb-rendű példákat. Az egy alkotóhoz fűződő, s így legegysé-gesebb alkotásokra talán a legkiemelkedőbb példák a római Campidoglio, a párizsi Place Vendôme, (Michel-angelo illetve Mansart alkotásai), bár bizonyos kisebb időbeli eltolódás ezekben is volt, de ez nem érzékelhető. A több szakaszban, több alkotó révén, de egységesen létrejött alkotásokra pedig kiemelkedő példát a római Porta és Piazza del Popolo és az innen induló harmas útlegyező együttese, valamint a párizsi *Arc du Carroussel* — *Arc de Triomphe* és a *Madeleine* — *Palais Bourbon* kettős axisa. Itt Budapesten az előbbire — megfelelőbb



8. Rochampton, Anglia



7. Párizs, a belváros

híján — talán leginkább a Hild József beépítette egykori Rakpiac, a mai Roosevelt tér helyén, Szegeden a Rerrich Béla építette Dóm-tér, az utóbbira pedig az egykori Sugár, ma Népköztársaság-útja teljes, változatlan egészé-ben, mint már ugyan inkább imitativ, de magas szü-nvonali, a maga korában korszerű és ilyen jellegű alkotá-soknak nagyságrendileg is felső határán levő egységes mű. Ilyen egység városméretben már ritkaság; akkor is inkább a város egy korábbi részére szorítkozik (pl. Bath, nálunk Szeged) s kis városra; vagy pedig nem épült fel teljesen, mint Palmanova, Neuf Brisach. Hosszabb idő eltelése (évek, évtizedek) esetében — s ez következett be mind a párizsi kettős axis, mind a Sugár-út esetében — az egység megvalósulásának és így az egyidejűség kifeje-zésének ugyanis előfeltétele az, hogy az eredeti elgondolás változatlanul megfeleljen az építési igényeknek és a meg-valósítási lehetőségeknek, illetve olyan társadalmi — a múlt személyi diktatúráiban olyan egyéni — akaratnak, amely ezt az egységet igényli és megvalósítja.

A rétegzett, nőtt, az időben fejlődöttséget kifejező városkép hatásának illetve értékének alapját — mint már említettük — az idő múlásának, főként a folyamatos múltnak az érzékelése, az erre való igény adja, — s ez alkotás voltában történeti és esztétikai érték egyaránt lehet, melyben gyakran az első dominál. Ilyen Róma egészében. Az egyidejűséget kifejező városkép hatásának, illetve értékelésének alapját viszont a társadalmi rend, stabilitás, a megvalósításra képes erő, szervezethez való érte, ezeknek, illetve kifejezésüknek igénye adja. Az utóbbinál tehát keletkezése idején az esztétikai érték a döntő, törté-netivé később válik. Az előbbi mondhatnánk filmszerű, olykor szinte álomszerű, az idő múlását megjelenítő, néha összekeverő, az utóbbi monumentumszerű, az időt megállítani, azt megörökíteni kívánó, s a valóságban is nemegyszer időt — olykor lélegzetet elállító, korszakot megörökítő. Főként Leningrád központi együttesére, és



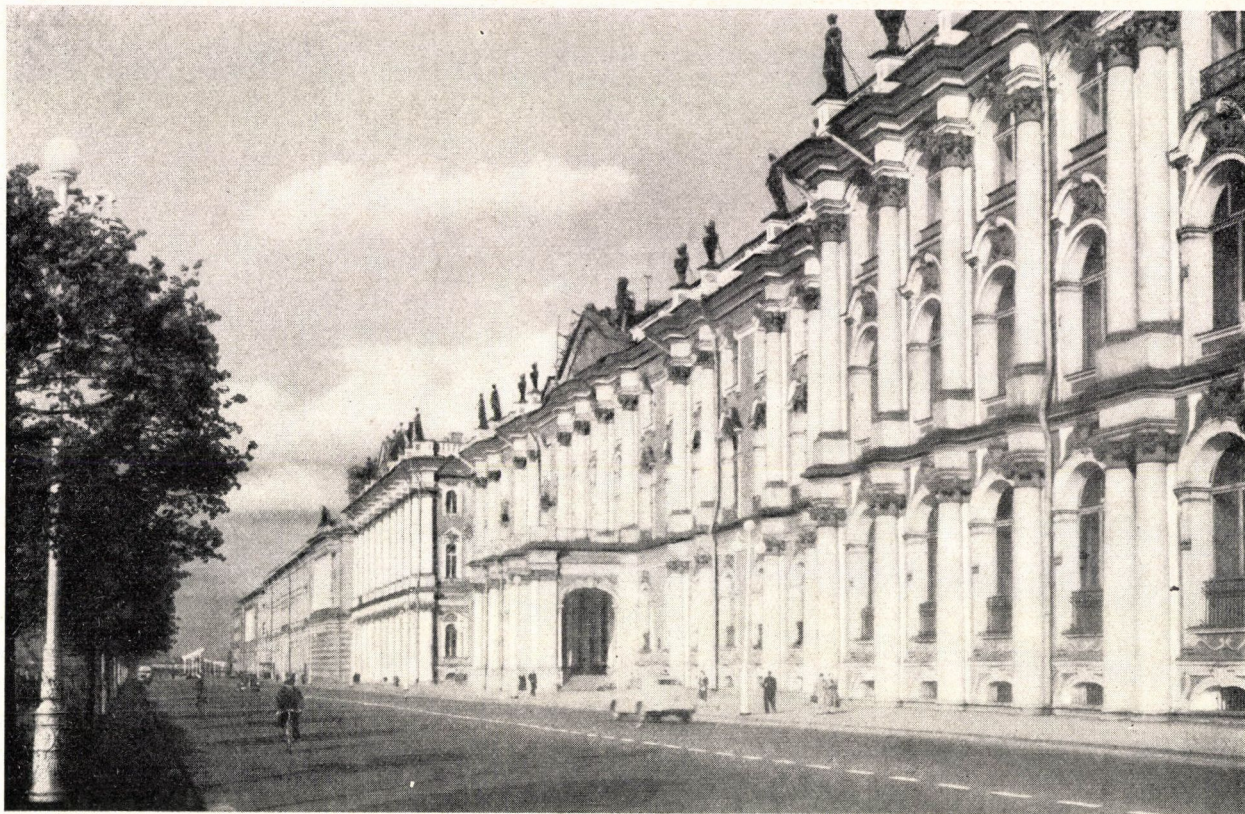
9. Quedlinburg, a belváros

a párizsi kettős, illetve nagy tengely együttesére gondolunk.

E kétféle igény, hatás, alkotás, illetve érték kategória nem ellentétes egymással, még ha a szembeállításra, illetve egyik vagy másik kizárólagos alkalmazására való hajlandóság tapasztalható, s az építészettörténet különböző stíluskorszakaira vagy egyes kultúrákra egyik másik jellemző is. Nem lehet ellentétes egymással, mert a valóság, egy város valósága napjainkban a legtöbb esetben mindkettőt jelenti, illetve — a megvalósítási lehetőségektől, az ezeket befolyásoló tényezőktől függően — mindkétféle kifejezést indokolja és igényli. Kiemelkedő példa erre Moszkva, ahol a Vörös tér újjáalkotott történeti együttese és a Gorkij út egyidejűen megvalósított együttese magasabbrendű, térben is összefüggő szintézist képvisel. Ez esetben ugyanis ismét a tér — idő-korreláció lép előtérbe: — az egyidejűség totális kifejezése többnyire csak kisebb térbeli méretekben reális — szélső határát épület illetve tércsoportok, főutak képviselik —, az egyidejűség kifejezése ezeknél nagyobb, tehát városrész, éppenséggel, városméretben már veszít a realitásból, s könnyen erőltettség, kulisszává, s így életellenesség, sivárrá válik. Ugyanakkor viszont éppen a városrész, s még inkább az egész város igényli a racionális szerkezetet, az áttekinthetőséget, az eligazodás lehetőségét, ami — mai igényeink szerint — lehetetlenné teszi, hogy ilyen mértékben a fejlődés esetleges, éppenséggel anarchikus legyen. A kétféle szerkesztési, alkotási mód dialektikus ellentétének magasabbfokú szintézishez kell vezetnie, amint hogy vezetett már a legtöbb városban, ha nem is tudatosan, tervszerűen. Még Rómában is, amelynek nőtt szövetéke sok ilyen, egységes, sőt páratlan egységű alkotással ékes, s még inkább Párizsban, ahol viszont az alkotás jellegű fő részek közelében nőtt, burjánzott tovább a város. Olyan

szerkezethez, a fő elemek olyan rendszeréhez kell hogy vezessen tehát, — esztétikai értelemben kompozícióhoz⁶ — az egész városra, vagy nagyobb városrészre vonatkoztatva, amely egységes alkotói elgondolásból ered, ilymódon az alkotás egyidejűségét fejezi ki, ugyanakkor azonban csak ezekre szorítkozik, s módot ad e rendszeren — kompozíción — belül a folyamatos, a szakaszos, bizonyos mértékig a spontán fejlődésre is. Sőt — és ez lényeges — maga a rendszer is fejlődőképes; az egység érzetének megbontása nélkül alkalmas arra, hogy a későbbi fejlődés, növekvés keretévé, vázává táguljon. Ilyen volt valaha — amint arra korábban rámutattunk — a Lenőtre által alkotott nagy parki út a Tuillériától az Étoile-ig.

Talán helyes, ha más munkáinkban részletesen tárgyalt két történeti városunk: Vác és Budapest példáján,⁷ hazai vonatkozásokban is igazoljuk azt, hogy a kétféle városépítészeti alkotási mód együtt lehetséges és értékes. Vác esete az egyszerűbb és kisszerűbb. A fejlődés tengelyét, organikus gerincét a Dunával párhuzamos, középkori eredetű főút (a mai Mártírok-útja — Köztársaság-út — Dózsa György-út vonala) adta. A tölcésalakú Március 15-e tér a középkortól kezdődő több szakaszos fejlődést mutatja, sőt ilyen jellegű terünk egyik legszebb példája. Délre tőle viszont a Konstantin-tér az egységes, az egyidejű elgondolását, — sőt ennek részleges meghíúsítását is. (Vagy talán fogantatásának nem teljesen reális voltát, túlságosan személyhez kötöttségét.) E tér ugyanis nem épülhetett fel teljesen az eredetileg elgondolt egységében, s ezáltal kisebb hiányai maradtak. A két tér kontrasztja azonban arra is rámutat, hogy a fejlődött terek, együttesek létszerűbbek, a kereskedelmi központok a mindennapos gyülekező helyek céljára többnyire alkalmasabbak, míg az egységesen elgondoltak, s így megvalósultak inkább ünnepélyesek, alkalmi használatra



10. Leningrád, Névapart a Téli Palotával



11. A taorminai ókori színház

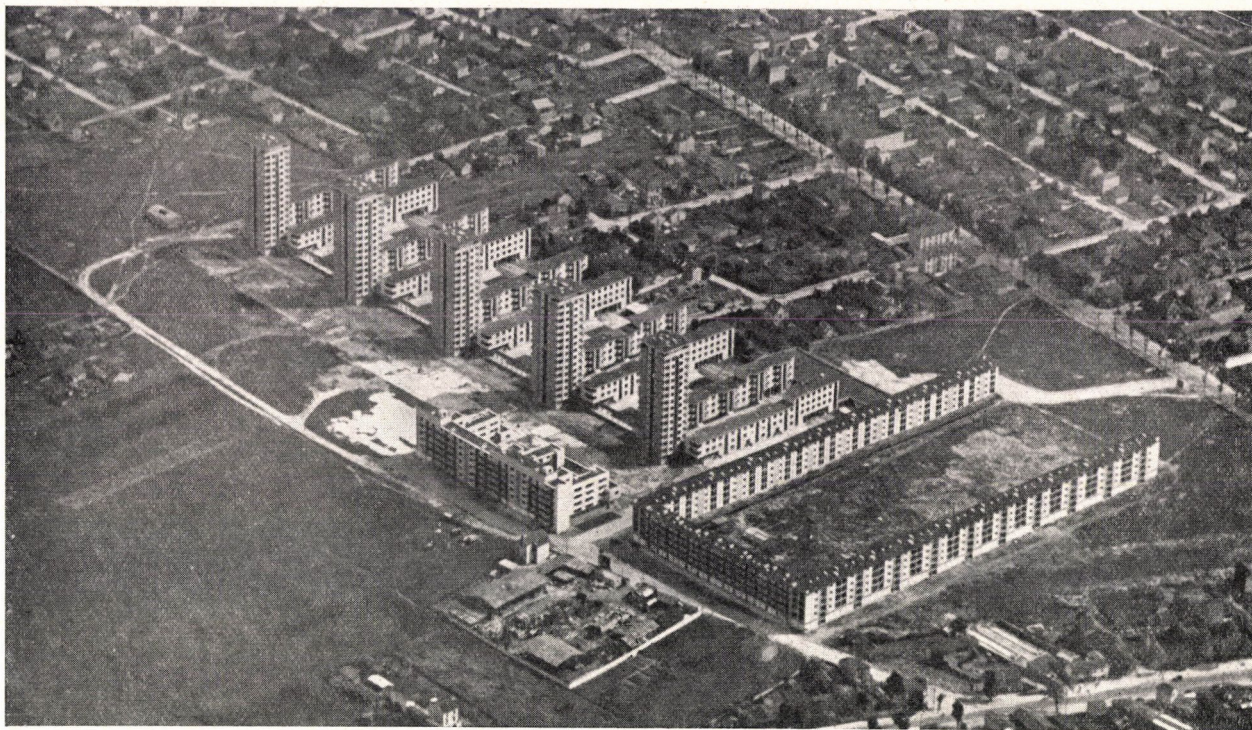


12. Los Angeles, a városhözpont

valók, mondhatni: hidegebbek. Érdekes analógiája ennek — mint a városnak sok másban is — a lakás, az otthon. Korábban, a nagyobb, a reprezentatív igényű lakásokban az előbbi, a mindennapos központnak az ún. nappali szobák, az utóbbiak, a reprezentatív, alkalminak az ún. szalónok feleltek meg, nagyjából a barokk és a klasszicizmus palotaépítéséből származott módon; ezek a városépítészetben visszavezethetők a középkori polgári és egyházi központok elkülönülésére is.⁸ Erre, a kétféle központra sok hazai és európai példát hozhatnánk fel, természetesen néhány ellenpéldát is, így éppen a Place Vendôme-t, mely egységes, ünnepélyes keretben mozgalmas, nagyvilági életnek ad keretet. Törvényszerűnek azt véljük, hogy a mindennapos élet oda kötődik, ahol e kötődésnek a legtöbb — tehát időben is a legtöbb — gyökere van. Vác esetében — s most ezt kívánjuk hangsúlyozni — elsősorban mégis e két tér együtt teszi Vácot műemléki várossá, egésszé, városszerkezeti, kompozíciós értékűvé. Ha csupán egyik vagy másik léteznék, a város nemcsak mennyiségében, műemléki állagában volna lényegesen fogyatékosabb, hanem minőségében is — elveszítené egy, a történeti fejlődés folyamán létrejött kontrasztot és teljességet.

Budapest esete nemcsak nagyoobszabású, hanem előremutatóbb is. Városainkat ugyanis azon a módon, ahogyan Vác kialakult, nem szerkeszthetjük a jövő számára; nem fűzhetünk fel általában egyetlen szálra, lineárisan térben és időben egymást követő részeket, egységeket.

Ott, ahol ilyen újabban bekövetkezett, mint pl. Stockholm vagy Varsó jellegzetes és példaadó újabb fejlődésében, a kivezető fő közlekedési vonalak mentén, ott radiális vagy más teljes rendszert alkotva történt. Budapesten a múlt század végén bekövetkezett egységes kiépítés előtt adva volt a spontán módon — a táji és korábbi települési adottságok folytán kialakult város-szerkezet, amelyet a városkapukhoz irányuló, illetve a völgyekben haladó és a révekhez vezető országutak alkottak, a közöttük, főként azonban az országutak, valamint a Duna mentén és a völgyekben kialakult elővárosokkal, szórótelepülésekkel. A századvégi városépítés — a Dunapartok, a Nagy- és Kiskörút, a budai körút és a Sugár-út kiépítésével ezt a rendszert teljessé, a már meglévő főbb radiális utak szabályozásával együtt korszerűvé tette, s főként olyanná, mely — így pl. a Hungária körúttal, más kivezető utakkal — később bővíthető.⁹ Budapesten — a kor kíváncsi és egyes időszaki példaképei alapján — tehát az történt, hogy a spontán, több évszázados fejlődés ezzel a jelentős, egy korszakban létrejött s egyidejűnek, illetve egységesnek mondható elgondolással, valamint a későbbi kiegészítések révén határozottá, szerkezetessé, egyben összetetté vált — a kétféle városépítészeti szerkesztést egyesítő módon. Egyben olyan módon, amely a későbbi fejlődéshez, növekedéshez is alapul szolgált. Ezt Budapestnek az akkori metropolisokra jellemző hibái, fogyatékoságai ellenére is megállapíthatjuk, hazai vonatkozásban pedig



13. Drancy, lakótelep Párizs mellett



14. Vällingby, új város, Svédország



—miként a főváros fejlesztését más téren is — előremutatónak ítéldhetjük, történeti városaink fejlesztése szempontjából.

A korszerű városépítészet feladatát ugyanis abban látjuk, hogy formát adjon nemcsak tereknek, utaknak, épülecsoporthoz, hanem városrészeknek, sőt egész városoknak, — esetleg városok (települések) csoportjainak, hálózatának. S ha tér—idő-korrelációját, az időben fejlődés, változás törvényszerű szükségességét is valljuk, ugyanakkor pedig a maradandó, ésszerű szerkezet s az eligazodás igényét is kielégíteni kívánjuk, akkor a korszerű városépítészetben mindkét, az eddigiekben elemzett szerkesztő, alkotási móddal, esetenként ezek kombinációival élnünk kell. És pedig immár nem spontán módon, hanem egészében tervszerűen, illetve a szerkesztett és a spontán fejlődés tervszerű egyesítésével. Városépítészetünkben az elmúlt évtizedek tapasztalatai alapján eljutottunk, helyesebben mielőbb el kellene jutnunk a városépítészeti alkotásoknak összetettebb, térben és időben egyaránt helytálló szerkesztéséhez, — még olykor kis

méretekben, egy-egy tér (pl. a budapesti Dózsa György-út a volt Duna-parti szállodasor helye, a dunaujvárosi főter) megtervezésében és megvalósításában is, mert a realitások ezt követelik, s még inkább, mielőtt nagyobb egységekről, egész településekről van szó. El kell jutnunk oda, hogy életszerűen, a valóságot kifejezően s ne formálisan tervezzünk — amely utóbbi a gyakori tervváltoztatásoknak is egyik fő oka —, a tervek keretein belül, a maguk helyén és idején lehetővé tegyük az időbeli rétegződést, változtatásokat. Azokat tehát, amelyek a múltban többnyire spontán — olykor anarchikusan, olykor organikusan — jöttek létre. Úgy alkossunk, hogy alkotásainkban a belátható időn belül megmaradóhoz mindig igazodjunk, és merészek, újítók ott legyünk, egyben terveinkhez is ragaszkodók, ahol a környezetet is belátható időn belül átalakíthatjuk. Ezt az alapvetet kell követnünk, amikor hézagot töltünk be — akár egyes telkeket, akár egész városrésznyi méretű területeket, akár mert üresek, vagy mert az ott álló épületek lebonthatók — tehát vagy befeszünk valamit, vagy



újat kezdünk. S amikor újat alkotunk, s teljes egészét nem alkothatjuk meg most, azt úgy tegyük, hogy elgondolásunknak reálisan csak tartós s nem örök létére számíthatunk, tehát inkább fejleszthetően tegyük, módot adva a későbbi, újabb elgondolásoknak is. Úgy alkossunk voltaképpen — teret és időt, ezek itt felsorolt korrelációit mindig figyelembe véve, s a jövőnek egyetlen tervrajzon való statikus, állóképszerű ábrázolásától mindinkább a szakaszos, dinamikus, szinte filmszerű ábrázolására térve —, miként a természet alkot: csírájában magában hordja az időt, a fejlődés, a teljesség lehetőségét. Ez nem csupán, talán nem is elsősorban alkotói tudatosságot, a jövő teljes képe megfogalmazásának egyéni igényét jelenti, mely olykor megtévesztő lehet — hanem annak mély átélését, ösztönökbe, érzékekbe vésődött igényét, hogy a város időben él, alakul, s ritkán, mondhatnánk sohasem

válhat úgy építészeti alkotássá, mint egyetlen épület. Ezért veszedelmesek a grafikus hatásra törekvő ábrázolások is. Valójában a közösségi alkotáshoz, annak átéléséhez való közeledést igényli-

Mégis az építészet ügye, építészeti feladat marad! Ámde nem az épületek építészete, hanem az így értelmezett városépítészet módján. Mert az alkotás, a szerkesztés igénye, a maradandóság igénye emberi igény, s ha talán egyénekben tudatosul inkább, valójában társadalmi, a közösségekben is élő igény. A formálásnak és az egybeállításnak, — múlt és jövő, tér és idő, terek és térbeli rendszerek, térbeli folyamatok formálásának és egybeállításának képessége — pedig jellegzetesen építészeti képesség. Nem utánozhatjuk a természetet — hiszen embereként és építészekként, az embereknek, az emberi közösségeknek, a társadalomnak alkotunk —, hanem csak



követhejtük. Okulhatunk teremtményeiből, mondhatni műveiből. Olykor félig meddig a természet módján nőtt, egyébként kezdetleges és avult településekből, városokból, gyakran falvakból is. Ezért lehetnek megihletők számunkra Goethe sorai a rómaiak építészetéről: „— építészetük polgári célokra berendezett második természet.”¹⁰ — Ő azt már romokban látta, s e romok valóban revelálják az antik építészetnek a természettel való mély összefonódottságát. Miként Gibbon szerint a római Forum romjai „a történelem mély melankóliáját”.¹¹ De Goethe többet is látott — láthatott — bennük, s ezt fejezte ki a „polgári célokra” szavakkal, nekünk építésznek pedig ez a lényeges. Hiszen nem melankóliával nézzük a múltat, — amire talán történészek olykor hajlamosak —

hanem tanulságként, bizalommal a jövőben, a fejlődésben. Goethe azt láthatta, hogy a rómaiak a természet felül is emelkedve, de törvényeit átélve civilizált emberi világot teremtettek a maguk igényei szerint, amely mégis, vagy talán éppen ezért a természet része, abba tartozó, azzal rokon alkotás maradt. Mint pl. Firezne középkori, majd reneszánsz és múlt századvégi belvárosa a római eredetű kvadratus utcahálózat nyomán, akár egy gerinces élőlény meg-megújuló izomzata, sejtrendszere, az azt túlélő csontozatán. Városépítészetünknek ez — mérhetetlenül megnövekedett társadalmi, technikai lehetőségeinkkel — ma is programja lehet!

Granasztói Pál

* Fejezet a szerző doktori értekezéséből, amely *Város és építészet* című könyve, (Műszaki Kiadó, 1960) továbbfejlesztéseként készült. E könyvről Németh Lajos irt kritikái ismertetést a *Művészettörténeti Értesítő* 1961. évf. 2–4. számában.

¹ Az építészet legújabb irányzatai nagybörzsben elméletileg, de részben a gyakorlatban is felvetik a strukturális elemek rögzítésének ezeken belül a kiegészítő részek változtatásának lehetőségét (ún. *Architecture mobile*; Vö. Candilis, Josic, Woods, *Proposition pour un habitat évolutif*, Technique et Architecture, 1960); magunk részéről ezt a gondolatot részletesen fejtegettük *Vallomás és búcsú* c. munkánk *A rend felé* c. fejezetében (Budapest, Magvető, első kiadás, 1961.). A hivatkozott fejezet 1953-ban készült. Szerepelt továbbá a *Város és építészet* c. kötet *A városépítészet műfaja* c. fejezetében is.

² Vö. *Város és építészet* A reneszánsz és barokk városépítészeti teoretikusok példája c. fejezetét s ott e téma – az ideáltervek, a városméretű építészeti alkotás – irodalmát.

³ *Az idő jelentősége a városépítésben*, előadás a Budapesti Városépítési Tervező Irodában, 1952-ben. Első ízben megjelent a *Magyar Építőművészet* 1955. évf. 1–2. számában, közzétéve a *Város és építészet* c. kötetben is.

⁴ Részletesen foglalkozik e témával Pogány Frigyes *Terek és utcák művészete* c. jelentős művében (Budapest, Műszaki Kiadó, 1961. második kiadás), továbbá a *Városépítészet* c. nagyobb tanulmány általa irt *Városépítészet* c. fejezetében. (Szerzők: Fürst János, Granasztói Pál, Pogány Frigyes, *Településtudományi Közlemények*, 1955. 7. sz.)

⁵ Vö. Perényi Imre, *A városépítés története*. (Budapest, 1961.)

⁶ Városalaprajz, szerkezet, kompozíció összefüggéseit részletesen elemeztük *A magyar városépítészet sajátosságai* c. tanulmányunkban (*Településtudományi Közlemények*, 1956. 8. sz., közzétéve a *Város és építészet* c. kötetben is, továbbá a kompozíció problematikáját részletesen elemezte Pogány Frigyes az említett *Városépítészet* c. tanulmányunk erről szóló fejezetében.

⁷ Városképek – Műemlékek. Vác. (Bp. 1960. Szerk. Papp Imre, szerzők: Dercsényi Dezső – Granasztói Pál.) E kötet kritikái ismertetését l. Mojzer Miklós, *A váci barokk rezidencia* c. tanulmányában (*Művészettörténeti Értesítő* 1960. évf. 4. sz.) Budapestet illetően: szerzőtől *Budapest és Szeged, két jellegzetes magyar város a századvégi városépítés időszakából*; (Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények, 1964. 3–4. sz.)

⁸ V. ö. Krompecher (Korompay) György, *A városi főterek kialakulása*. Bp. 1940. c. alapvető könyvét; a városésztétika általános, e tanulmányunkban is érintett más problémáit illetően: *Települések esztétikai elemzése* c. munkáját (*Mérnöki Továbbképző Intézet kiadványai* Bp. 1960. Kézirat).

⁹ L. Preisich Gábor, *Budapest városépítésének története*. I–II. köt. Bp. (1960 és 1964.). A II. kötet ismerteti nagy részletességgel s alaposan, a századvégi kiépítést.

¹⁰ Utazás Italiában (Ford. Rónay György).

¹¹ Idézi Genthon István *Ferenzy Károly* c. könyvében. Bp. 1963.

RAUM UND ZEIT IN DEM STÄDTEBAULICHEN SCHAFFEN

Im Vergleich zur Baukunst hat der Städtebau, infolge seines dynamischeren Wesens eine eigenartige Korrelation von Raum und Zeit aufzuweisen. Die erste Wechselbeziehung ergibt sich aus den ständigen Veränderungen der Stadt, deren Projektionen sich sowohl als Beziehungen zur Vergangenheit wie auch zur Zukunft äussern. Die Vergangenheit stellt nach ihrer Art die Wirklichkeit dar, während die Zukunft immer der Vorstellung entspricht. Die Vergangenheit lehrt, dass von dem früheren Zustand hauptsächlich die konstruktiven Beformen erhalten bleiben.

Die zweite Zeit–Raum Korrelation führt über das Betrachten, zum Erkennen. Je grösser die Stadt, um die es sich handelt, desto mehr Zeit ist hierfür erforderlich. Das Gleiche ist der Fall, je weiter die Entstehung der Stadt zurückliegt und je reicher ihr bauhistorischer Inhalt – mithin der Raum und der Ort – ist. Die räumliche Zusammendrängung der Inhaltsfaktoren, ihr Zusammenfassen in ein übersichtliches System, kann die Zeit für Erleben und Erkennen wesentlich verkürzen. Das, was in einer Stadt den Charakter einer Schöpfung trägt, ist bleibender, als die übrigen Elemente der Stadt. Von diesem Standpunkte aus ist der Städtebau eine schöpferische, mit den Mitteln der Baukunst ausgeübte Tätigkeit, die das räumliche Erfassen der Zeit ermöglicht. Die dritte Korrelation besteht im periodischen Fluktuieren, des städtischen Lebens, das sich im statisch gegebenen, räumlichen Rahmen laufend vollzieht und die Gestaltung dieses Rahmens jeweils bestimmt; später wird dann der Lebensablauf von diesem Rahmen beeinflusst. Da diese Korrelation von Raum und Zeit noch am ehesten bekannt und untersucht ist, geht dieser Aufsatz hierauf nicht näher ein.

Die hervorragenden städtebaulichen Schöpfungen der Vergangenheit zeigen oft eine Einheit der Formen, welche den Eindruck gleichzeitigen Entstehens erweckt. Bei dem heutigen riesigen Anwachsen der Städte, kann eine Ausschliesslichkeit für die Möglichkeit solcher Schöpfungen nicht bestehen; daher müssen die städtebaulichen Schöpfungsmethoden bzw. Synthesen ihrem konstruktiven und gewachsenen Charakter nach mit gegebener Annä-

herung an die Gleichzeitigkeit und die zeitliche Gestaltung herangezogen werden. Die Gleichzeitigkeit ist der höchste Ausdruck für die unverfälschte Verwirklichung des gleichzeitig gefassten, den Schöpferwillen widerspiegelnden Gedankens, dessen Ausdruck den Schlüssel zu seiner Wirkung bildet. Die vielschichtige, durch Wachstum erweiterte, und somit für den gegebenen Zeitpunkt den Stand der Entwicklung zum Ausdruck bringende, städtebauliche Schöpfung entspringt den Veränderungen der Stadt. Die Grundlage für die Wirkung solcher Schöpfungen bildet das Empfinden des Zeitvergehens, hauptsächlich aber der ununterbrochenen Vergangenheit, unter glücklichen Umständen das Empfinden eines organisch gewachsenen Organismus. In dieser Zwiefältigkeit der Schöpfung und ihrer Wirkung liegt kein Gegensatz, beide werden in den meisten Fällen durch die Stadt selbst begründet und von dieser beansprucht. Der völlige Ausdruck der Gleichzeitigkeit ist meist nur in begrenzt räumlichem Ausmass wirklichkeitstreu. Grössere Stadtteile hingegen erfordern eine einheitliche Struktur. Der Unterschied dieser beiden Schöpfermethoden führt zu einer Synthese höherer Ordnung und bietet innerhalb des entworfenen Systems auch die Möglichkeit für eine abschnittsweise und spontane Entwicklung.

Ein solches synthetisches Entwerfen kann uns die Möglichkeit geben, dass wir dem Leben gemäss, der Wirklichkeit dienend, und inhaltsvoll – nicht aber formal – schöpferisch tätig sind, und das häufige Abändern der mit dem unbegründeten Anspruch auf Einheit der Gleichzeitigkeit angefertigten Projekte vermeiden. Wir müssen – wie die Natur – solche Werke schaffen, welche im Keime schon die Möglichkeit einer Vervollkommnung in sich tragen, nicht aber unbedingt die endgültig fertigen Formen selbst. Dies ist einer der eigenartigsten Züge des Städtebaus. Gerade deshalb können sich seine Schöpfungen – ihren inneren, den Naturgesetzen ähnlichen Eigengesetzen gemäss – in die Natur einfügen, zu deren organischem Bestande werden und zur vollen Harmonie führen.

Pál Granasztói

Dési Huber Istvánnak a modern magyar művészetben — különösen a szocialista művészetben — elfoglalt helye és rangja — úgy hisszük — közsímt és véglegesen elfogadott. Korabeli bírálói — a pozitív és a negatív kritikák egyaránt — a szocializmus, a munkásság, a szocialista művészet képviselőjét látták benne. Pozitív bírálói annak idején rámutattak még arra is, hogy művészetének szocialista — szociális — tartalma mellett, erősek és különös figyelmet érdemelnek piktúrájának nemzeti vonásai.¹ (MM. 1938). A személyéről részint még élő tapasztalatok, másrészt a róla megjelent újabb publikációk azt is bizonyítják, hogy a szocialista művészetnek nemcsak művelője, hanem egyben művelt teoretikusa is volt. Művészetelméleti tanulmányai, cikkei, a leveleiben foglalt művészeti filozófiai fejtegetések egyaránt bizonyítják azt (amit ő magáról vallott), hogy a negyedik rend művésze, és — hozzátelhetjük — amit alkotott, az a negyedik rend művészete, szellemi kifejeződése.

Jelen tanulmányunkban Dési Huber mintegy tíz-tizenöt művét vizsgáljuk és a művek segítségével megkíséröljük körülhatárolni a szocialista realizmusnak Dési Hubernél fellelhető ismérveit. A vizsgálandó művek kiválasztásában két szempontot vettünk figyelembe. Az egyik az időbeliség, tehát kronológiai sorrend, amelyet követve áttekinthetjük Dési Huber művészetének minden korszakát. A másik szempontunk tisztán kvalitásbeli értékre tekint: vagyis olyan műveket válogattunk ki, amelyek minden esetlegességtől mentesen, önmagukban szemléltetik azt a folyamatot, amelyen Dési Huber művészete áthaladt.

Vizsgált műveink sorában az első az 1931-ben festett *Borivó*, amely egy könyöklő férfit ábrázol. A *Borivó* meghatározatlan — minőség nélküli — térben (nem szabadban, nem enteriőrben) a formáról megítélve asztalon könyököl. Előtte üveg és pohár. A fején széles karimával font, magas tetejű szalmakalap, mely elfedi homlokát s szemét. Az állát erőteljes öklére támasztva könyököl, töpreng. Az ábrázolt szituációra nem az ivás, hanem ez az utóbbi, a töprengés a jellemző. A *Borivó* időn, téren és személyi meghatározottságokon kívüli semleges figura. Az egyetlen meghatározható minősége is általánosság: ember. Ezen kívül forma. Térhez, időhöz, személyiséghez köthető közelebbi vonatkozása nincs.² A második képünk Dési Huber közsímt és sokszor reprodukált műve, az *Ásós paraszt*, a *Borivó*éhoz hasonló sajátosságokat mutat. A formai rokonság oly nyilvánvaló, hogy arra nem kell külön felhívni a figyelmet. Az *Ásós paraszt* is — a *Borivó*hoz hasonlóan — széles peremmel ellátott szalmakalapot visel. Az arc itt is mértaniasan van megosztva megvilágított és árnyékos részekre. Ennek a képnek sincs perspektivikus háttér, mindössze a kép jobb oldalán — középen — lakóházak és egy gémeskút vonalakal jelzett ábrája az, ami a térbeliség, a valahol levés gondolatát kapcsolja az *Ásós paraszthoz*. A színekkel geometrikusan osztott képsík az időbeliséghez sem nyújtana szempontokat, ha nem vennénk észre azt, hogy a paraszt arca és a festő valóságos arca között némi — rejtett — hasonlóság fedezhető fel.³

A vizsgált művek között a harmadik a *Vasmunkás*, a legértettebb és legtisztább példája Dési Huber korai

— kubista korszakából származó — műveinek és egyben a legtisztább példája szimbolikus tendenciájú műveinek. A képen az előtérben egy fatönk, tőke, melynek szabálytalanul körbehullámzó évgűrűi feketével tarkázák a derékban elvágott fa szintelen-színét. A tönkön az üllőt látjuk és mögötte áll a kovács, a felemelt kezében kalapácsot tartó Vasmunkás. Erőteljes felsőteste fedetlen. Alakja mögött a háttér semleges, de fent a vászon jobb sarkában egy gyárépület körvonalai láthatók. A *Vasmunkás* arca is — mint a *Borivó*é vagy az *Ásós paraszt*é — geometrikusan tagolt: homloka és arcának balfele fényben van, a szemöldök vonalától lefelé árnyék fedi az arca jobb felét. A *Vasmunkás* két karját s kezét is erős fény pásztázza. Geometrikusan rajzolt arcvonásai a festő arcát hozzák emlékeztünkbe.

Vizsgált műveink között a negyedik az *Olvasó munkás* formailag és szerkezeti megoldásában a *Borivó* későbbi variánsának tekinthető. A kép belső rendjében a változtatás aránylag kevés, az olvasó bal karjával könyököl és állát behajlított öklére támasztja s így hajol az előtte levő könyv fölé. A feje fedetlen, látjuk szépen boltozott homlokát. Az arc és alak tiszta rajza nagymértékben elősegíti azt, hogy a figurában és tevékenységében egy szellemi tevékenység szépségét és erejét fogjuk fel.⁴

Az *Olvasó munkás* körül a tér szintűgy meghatározhatatlan, mint az előbbi műveken. Távlatot sem érzékelhet több, mint a nyitott könyv perspektivikus rajza.

Az *Olvasó munkás* ikerpárja a *Sakkozó*, mai megoldásában többszöri átfestés eredménye. Az előző művekhez képest a *Sakkozónál* már többféle konkrétumot fedezhetünk fel: határozottabb térbeliséget, több tárgyszerűséget és az arcon határozottabb egyeditő vonásokat.⁵

A *Sakkozó* is — mint az *Olvasó munkás* — a bal karján könyököl s az asztal lapjára támaszkodik. Nyitott bal tenyeréhez támasztja halántékát és homlokát. Az előtte fekvő sakktablea a térbeliség képzetét támasztja alá, a semleges háttérrel a széktámla négyszöge tagolja. Az arc itt is a töprengő ember arca, de az arcvonások színben és rajzban egyaránt részletesebbek, mint az eddigiek. Az áll és a száj vonaláról, valamint a férfi homlokát keresztező redőkről határozottan a festőre ismerünk.

Dési Huber művészetének az a korszaka, amelyet későbbi méltatói a szintetikus kubizmus formaköréhez kapcsoltak, 1933-ban lezárult. Ábrázolókészsége természetesen a korábbi alapokon fejlődött tovább, a korábbi tanulságokat felhasználta újabb műveiben. 1934-ben és 1935-ben keletkezett művei és a korábbiak között a választó vonalat a *Déli pihenő* képviseli. A formai zárt-ság továbbra is jellemző maradt, a színek intenzitása viszont fokozottabb lett az újabb műveken. Ezeken kívül egy közvetlenebb szemlélet váltotta fel az általánosításnak azt a fokát és formáját, amelyet korábbi művein megvalósított. Az eddigi felsorolt műveken elrejtve maga a festő volt a modell — kivéve a Szalmakalapos paraszt körtével és a *Borivó*, amelyek tartalom befogására konstruált engedelmes formák — különböző aspektusból szemlélve és különféleképpen aktivizálva ő maga, mint önmaga absztrakciója jelent meg s szerepelt.⁶

Az 1933–1935 között keletkezett művek közül négyet veszünk szemügyre. Ezek között kettő olajfestmény,

kettő pedig szénnel rajzolt grafika. Az *Olvasó lány* (vagy *Olvasó nő*) című nagyméretű szénrajz 1933-ban készült. Modellje Kepes Éva, aki annak idején az induló Szocialista Művészcsoporthoz tagja volt. A csoport egykori tagjai még emlékeznek a különösen szép fiatal leányra, gyönyörű arcából és sugárzóan intellektuális lényéből a festő a szépség, a szellemi tevékenység általános érvényű és együttítható igazságát bontotta ki. A rajz formai megoldása — amint erre utaltunk is — az előző művek formamegoldásához tulajdonképpen közel áll. A leány alakját körülfogó tért egyetlen jel vagy utalás sem köti helyhez — megnevezhető helyhez — sem időhöz. Nem tudjuk megmondani, hol van, léte nem is kötöttségei által válik fontossá, hanem tevékenysége által lesz jellemző. Űő helyzetben látjuk az *Olvasó lányt*, az egyik kezét az ölében, a könyv sarkán pihenteti, másik karjával az ölében nyugvó kezére könyököl, s állával behajlított finom kézfeje támaszkodik. A fejét kissé előre biccentve maga elé tekint, gondolkodik. A fej és az arc kristálytisztá rajzi elemekből épült fel. A keskeny finom formájú arc tól mereven elálló, tömbösen, keményen rajzolt sűrű haj a stilizálásnak nagyon érdekes eszköze. Nyilvánvaló, hogy a festő a leány arcát tudatos archaizáló-egyptizáló szándékkal építette fel pontosan így. Egyébként ez az egyiptomias arc Dési Huber két másik korai képén is feltűnik, az egyik egy olajjal festett női profilkép, a másik pedig a *Csendélet Liebke necht emléklappal*, amelyen a csendéleti tárgyak között egy női maszkot is láthatunk. Megfigyelésünk szerint mind a női profil, mind pedig az említett maszk Kepes Éva, illetve az *Olvasó lány* arca.

A következő alkotás, amelyet vizsgálunk, Dési Huber egyik főműve és legszebb alkotása, a *Teréz* c. portré. Modelljét naponta látta, ismerte, többször is lerajzolta, úgy is mondhatnánk, tanulmányozta őt. Ha az előzetes rajzok — és egy kisméretű tanulmányfej — mellett vesszük szemügyre az olajképet, azt tapasztaljuk, hogy mindaz, ami az emberen egyedítő — vagy esetleges —



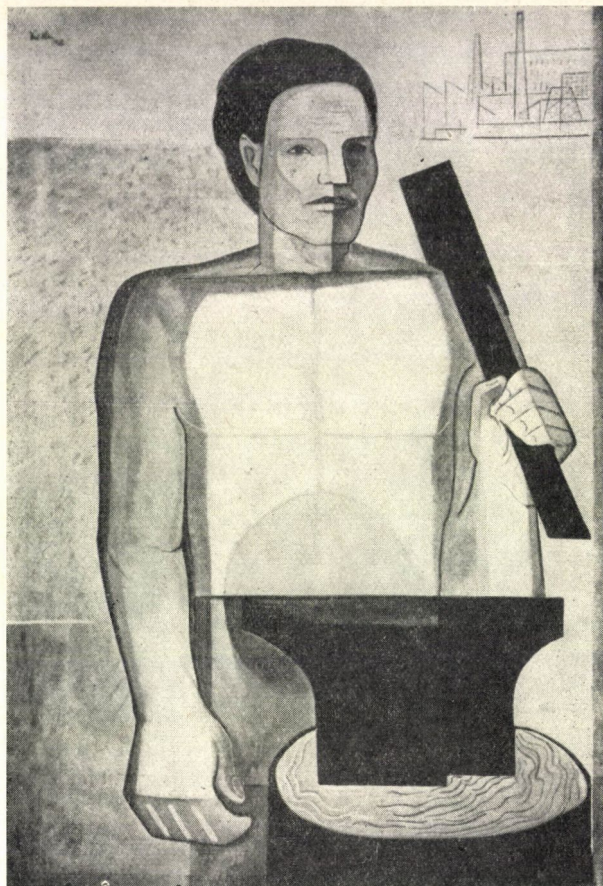
2. Dési Huber István, *Ásós paraszt*



1. Dési Huber István, *Borivó*

sajátság adva volt, eltűnt, hogy helyet adjon valami másnak, ami ugyan magában foglalja az adott egyest is, de mégis több nála. Modell és képmása úgy viszonylanak egymáshoz, mint az egészben megszüntetetten megtartott rész, az egyik föltételezi a másikat és a festő az egyes valós létéből kiindulva jutott el az általánosításig, a fogalomig. De nézzük meg magát a művet: Két színben tartott, de lényegében mégis semleges háttér előtt ül — a tulajdonképpen még nem öreg, de nagyon megtört asszony. Összekulcsolt bütykös kezeit az ölében pihenteti. Fején hátrakötött kendő, mely majdnem a szemöldökig eltakarja homlokát. Rojtos nagykendőjét is hátul a derekán megkötve hordja úgy, mint a falusi asszonyok. Bő szoknyájának sok ráncát a festő egy tömbre, és egyetlen nagy színfoltra redukálta. Az alakot egybefoglaló rajz is erőteljesen összefogott, olyan, hogy az asszony alakja szinte plasztikusan, szoborszerűen válik ki a kép háttéréből. A képen a belső részletrajz is kevés, szinte csak az egyes ruhadarabok válnak el egymástól. Az asszony sovány arca is nagy síkokból van felépítve: az arc jobb és bal fele, a beesett szemek mély gödrei és a nagyon határozott vonalú orr képezik az arc fő részeit. Az asszony maga a megtévesztült szegénység. De ez a szegénység nem egyetlen ember pauperitása, hanem a szegénység mint társadalmi tény, mint fogalom lép fel.

Dési Huber *Öreg csősz* című vászna 1935-ből való. Ez a kép gondolatmenetében, logikájában és szimbolikájában a *Teréz*-ről festett képpel rokon. Ennek is, mint a *Teréz*-nek személyes élmény, ismeretség alapja van. Dési Huber az öreg dinnye-csőszel 1935-ben Tahitótóluban



3. Dési Huber István, *Vasmunkás*

találkozott. A két festmény sok tekintetben rokon — szín, ecsetkezelés stb. —, de egy vonatkozásban lényegesen elválnak egymástól és az *Öreg csősz* képe egyben elválnék az összes eddig bemutatott művektől is. Jelesen abban: hogy Dési Huber az alak ábrázolással együtt térábrázolást is ad, és itt magának a térnek is általánosító szimbolikusságát, jelentését van. A mezítláb, kucsmás öreg ember a szabad ég alatt áll kint a határban. Mögötte a csőszök jólismert ideiglenes hajléka a nádkunyhó, a kunyhó mögött egymáshoz hajló dombok — a kunyhó meg a dombok töltik ki a képháttér háromnegyedét. Fent báránnyelűs kék nyári ég. A kunyhó előtt az előtér éppen csak annyi, hogy az öreg megállhat rajta, lépnie már nincs hova. Meztelen lábujja a kép alsó peremét — a vászon szélét — érinti. Ide van szorítva a kis helyre, mozgási lehetősége nincs, valami körülzárja. Zsellér. A szemlélő azokat a társadalmi konzekvenciákat, amelyeket a festő e műve kapcsán végiggondolt, s levont, félreértés nélkül leolvashatja a képről, noha azon nincs semmiféle közvetlen utalás vagy jel, amely az agitatív szándékra vallana.

Dési Hubernek egy másik, 1935-ből származó munkája az *Ifjúmunkás* címen ismert szénrajz. E rajznak két változatát mutatjuk be, egy és ugyanazon személyről kétféle megfogalmazást. A két változat közötti különbség jellemző példát szolgáltat arra, hogy a festő az egyedi, a konkrét ábrázolástól hogyan jutott el az elvontabb, de átfogóbb érvényű ábrázoláshoz.

Az *Ifjúmunkás* modellje? Konkoly Thege Zalán. Ez a fiatalember is a művész ismeretségi köréhez tartozott. A fiatal ezüstműves természettől szépen formált arcát Dési Huber szívesen és sokszor lerajzolta. Első számú rajzunkon a modell „természethű” portréját látjuk, minden hozzátétel és elhagyás nélkül. A modell legmeg-

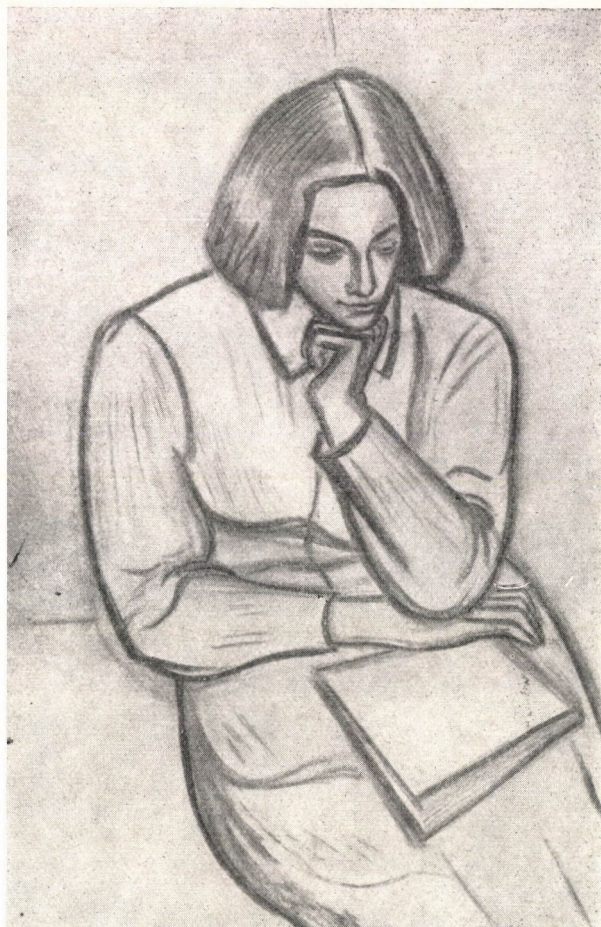
ragadóbb tulajdonsága az ifjúságával még együttjáró sértetlen belső egység, tiszta és lerontatlan emberi méltóság. Ezt a tulajdonságát emeli ki még teljesebben a rajz második változata, amelyen a részletek és a rajz megoldása — a művészi eszközök — mind mind arra szolgálnak, hogy az Ifjúmunkás tulajdonságává általánosítsák a modellben fellelt emberi értékeket.

A következő mű, amelyet vizsgálunk, Dési Huber művészetének egy következő periódusában, a festő expresszionista korszakában keletkezett. Modellje Fedics Mihály akivel 1938-nyarán Bátorligeten találkozott. Mielőtt magát a képet elemeznénk, el kell mondanunk, hogy Dési Hubert már a harmincas évek első felében huzamosan és mélyen foglalkoztatta a magyar társadalom egyik legégetőbb kérdése, a földkérdés. Ez az önmagában is rendkívül súlyos és bonyolult társadalmi probléma még bonyolultabb lett a számára akkor, amikor ahhoz mint „festői témához” az ábrázolás igényével, a kifejezés szándékával közeledett. Hogyan ábrázolható egy „társadalmi probléma”, egy dolog, melynek nincs közvetlen az érzéki tapasztalat alá eső formája? Amelynek léte valós ugyan, de természete olyan, hogy közvetlenül az érzékek segítségével nem ragadható meg. Dési Huber számára nem volt kétséges az, hogy az emberek léte határozza meg az emberek tudatát. Amikor a bátorligeti „társadalom” különböző rétegeivel találkozott, azt figyelte, hogy az egymástól, ha csak árnyalatokban is, de mégis különböző emberek hogyan viselkednek önmagukban, egymással, s egymás között, mi a viszonyuk önmaguk életformájához és egymáshoz, milyen vágyak, törekvések,



4. Dési Huber István, *Olvasó munkás*

elképzelések vezetik őket cselekvéseikben. Szóval tulajdonképpen társadalomtudósna kellett lennie ahhoz, hogy megértse, és az egymásra halmozódó jelenségek tarka változataiból kihámozza azt, aminek meghatározó ereje van, azt, ami lényeges. A dolgoknak ez a része, úgy tűnhet, piktúrán kívüli, a művészettől idegen anyag, a festő végül is nem szociológus s ha mégis azzá válik, nem bizonyos, hogy a társadalomtudomány terén szerzett ismeretek mint festőt előre viszik. Ritka kivétel az, akinek ez az előbbrejutás egy — idegen — nem művészeti diszciplína segítségével sikerül, Dési Huber ritka kivétel volt. A tudati — ismeretekre épülő — közvetett tapasztalásokon kívül azonban voltak Bátorligeten festői természetű élményei is. 1938 augusztus havában írta Bátorligetről: A táj karakterét legtisztábban vonalban lehet kifejezni: egy lágyan görbülő, hullámzó, játékosan megismétlődő vonalritmus, amit minduntalan megtör egy kis akác, nyír, vagy tölgyfaerdő foltja. Zöld az uralkodó szín; egy zordon, nyugtalan, folyton változó zöld... Élnézem a nap legkülönbözőbb óráiban, hogy hogyan vándorolnak ide-oda az állatok... De bármennyit is látok belőlük, nem tudom elfelejteni az első nap benyomását. Kocsin jöttünk ki úgy dél felé, s ahogy befordultunk, a ligeti határban épp delelt a gulya; tiszta kék nyári ég alatt, a nap sugaraiban mozdulatlanul állott minden; a rét, a dombok, az állatok, a gémeskutak, s az emberek is, csak a mi kocsink mozgott, de az is oly nesztelenül ment a homokban, hogy alig lehetett észrevenni. Különös elvarázsolt táj, be szívenütött. A zöldek. A kék. S a kettő közt az a sok apró játékbarm és mégis mindez milyen monumentális, milyen — azt kell mondani — nagyságos." Fedics Mihályról pedig a következőképpen írt: „Az öreg... egy 87 éves szegényparaszt, akif az élet



6. Dési Huber István, Olvasó lány



5. Dési Huber István, Sakkozó

minden formában meghengergetett. Ma községi ellátott, magyarul: koldus. Egyébként istenáldotta művész, remek elbeszélő tehetséggel, tüneményes szókinccsel és olyan memóriával, ami ritkaság.”⁸ Egy súlyos társadalmi probléma ismerete, annak világnézeti értékelése, ember és táj élmény bonyolult ötvözete sűrűsödik össze Fedics Mihály portréjában. Megformálásában minden ecsetvonásnak szerepe és jelentése van. A mű teljes, szétbonthatatlan egység. A kép előterében álló, botra támaszkodó aggastyán teljesen egybe forr a tájjal. A ruháján és kucsmáján megcsillanó fények villognak a háttérben is, végig pásztázzák a mezőt, a szántóföldeket. Fény fonja körül és fény fürdeti a háttér baloldalán látható gémeskút ágasfáját, a kút ustora is egy sötét, mély barna és egy villanó fényes ecsetvonás. A festő a faluszegénye *Fedics Mihály*-ban nem a koldus mi voltot, hanem az emberi nagyságot és szépséget, az „istenáldotta tehetséget” pillantotta meg.⁹ A „vén hazudós” meséiben a paraszti mesevilág megőrzött csodálatos emlékeit fedezte fel, modelljét a pauperitás legmélyén találta és mégis képes volt arra, hogy az emberi értékek legmagasabb piederstályán szemlélje. Adott festői tehetségén kívül ehhez szükség volt az ő világnézetére, világszemléletére is. Ez a szemlélet döntötte el, hogy vajon mit lát *Fedics Mihály*-ban, az elhanyagolt, éhez őreget, akinek maradékot vetnek a többi szegények, vagy a *A grófi szérűn* sírók egyikét, aki arra vár, hogy a történelem majd igazságot szolgáltat neki.

Még nagyobb fokban, konkrét személytől teljesen elvonatkoztatva kapjuk az említett általánosítást a következő képen, amely egy parasztféjet ábrázol. Ezzel a képpel kapcsolatba hozható, megnevezhető modellt nem



7. Dési Huber István, Teréz

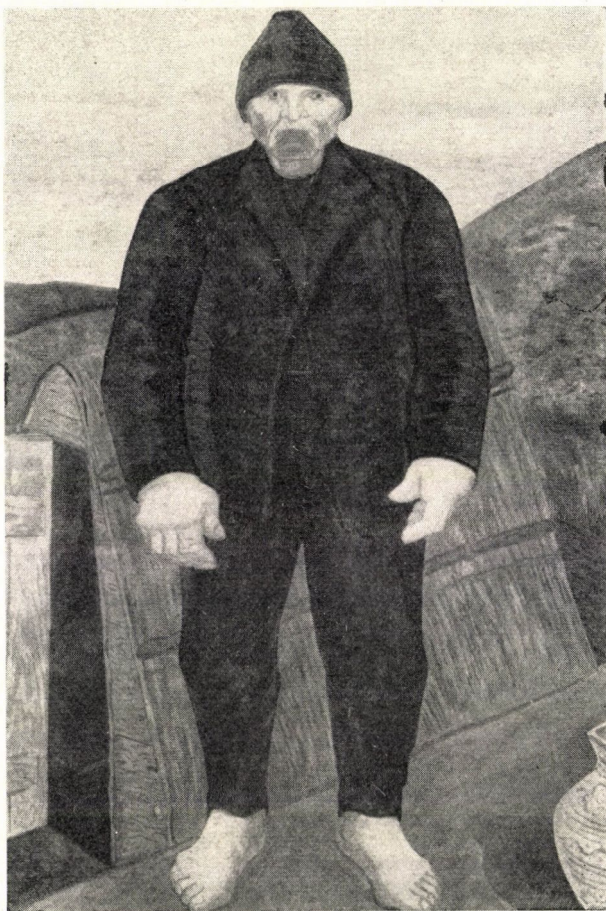
ismerünk, annyit azonban meg kell említenünk, hogy Dési Huber 1938–1939-ben egy sorozat munkás- és paraszt-fejet festett s föltehető, hogy a sorozat egyes darabjainak volt modellje, ha nem is közvetlenül, de legalább egy-egy korábban ismert vagy látott emberről emlékkép, amely megőrződött a festő tudatában és ezek az emlékképek szolgáltak modell gyanánt.¹⁰ Mivel tehát a *Paraszt fej* nem köthető konkrét személyhez, nem is portrénak, hanem inkább eszme vagy eszményképnek kell elfogadnunk. Az ábrázolás talán mint egyetlen vonatkozás azt konkretizálja, hogy Dési Huber meghatározott történelmi körülmények között, időben és térben is meghatározott történelmi szituációban látta ilyennek a parasztság azon rétegét, amelyet az *Öreg csősz* és *Fedics Mihály* is képviselt. A szinte miniatűrnek mondható — a közölt reprodukciónál alig nagyobb — képen, az arcon, évszázadok történelmi viharai hagyták ott nyomukat. Lobbanékony, heves ecsetvonásokból tevődik össze a paraszti arc. Egy ember a Dózsa seregéből, Esze Tamás harcosait és Szántó Kovács János követőit, a „kaszaegyesítő” parasztot, helyesebben annak eszmeképét idézi fel Dési Huber.

A következő mű — egyben az utolsó —, amellyel tanulmányunk foglalkozik, egy öreg parasztasszonyt ábrázoló paszttel, Dési Huber művészetének a harmadik, a záró korszakából való. Dési Huber István 1939 nyarán néhány hetet töltött Hollókőn és ezzel a modelljével ott találkozott. A *Hollókői öregasszony* feje fekete kendővel van bekötve. A fekete kendő megkötött sarkai és rojtos széle hullámosan, puhán keretezik az arcát. A kendő

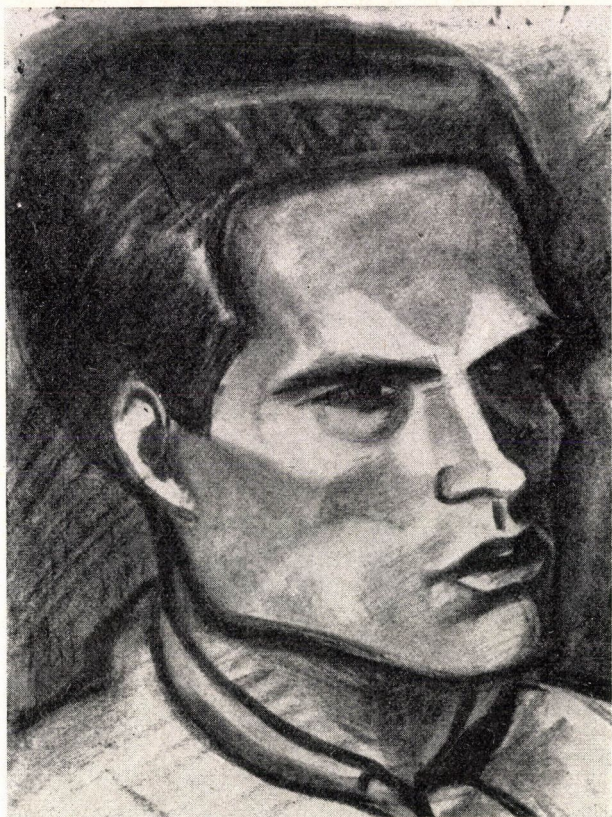
sarka és széle nagy hullámokban rendeződik el a vállán, az álla alatt úgy, hogy a kendő széle és rojtjai az öregasszony mellét is betakarják. E lágy sötét keretből emelkedik ki az arc hús-színe, melyen a barnás árnyékok kiemelik, hangsúlyozzák az arc bőr pergamenszerűségét. Az öregasszony arcvonásai lágyak, töröttek. Szemgödrei kicsinyre húzódtak, a ráncoktól körülhálózott szemek fénye már kihunyó, gyenge. A szája is ráncoktól közrefogott keskeny vonal. A paraszt matróna arcma a félelmetes elhasználtság dokumentuma, megrendítő szépségű ábrázolása.

Tanulmányunk befejező részében a következőket kell még elmondanunk:

Dési Huber piktúrája egy évtizeden belül három fázison, három fejlődési szakaszon haladt át. Korai, a harmincas évek elején jellemző kubizmusát a harmincas évek második felében expresszionizmusa követte, majd végül egy, az előbbiektől teljesen különböző lírai korszak zárta le művészetét. Az első két szakasz — kubizmus, expresszionizmus — esetében világos, hogy két hatékony és széles körben elterjedt — de ekkor már lezárt — stílusirányhoz csatlakozott. A kubista korszakból bemutatott művek világosan bizonyítják azt, hogy a formai kísérlet-től (*Borivó*) hogyan jutott el egy nyíltan és félreérthetetlenül agitativ szándékú tartalom közléséig (*Ásós paraszt, Vasmunkás*)¹¹ s ezen keresztül egy bonyolultabb és kétségkívül tendenciózus általánosításig (*Olvasó munkás, Sakkozó, Olvasó lány*). Ezekben a művekben félreérthetetlenül megnyilatkozott a festő világszemlélete és állásfoglalása. Színben és formában — a korábbiakhoz képest — tömörebbet és egyénibbet nyújtott a *Teréz* és az *Öreg csősz* című kompozíciókban, melyekben az agitativ vonás közvettebb ugyan, de mégis gazdagabb,



8. Dési Huber István, Öreg csősz



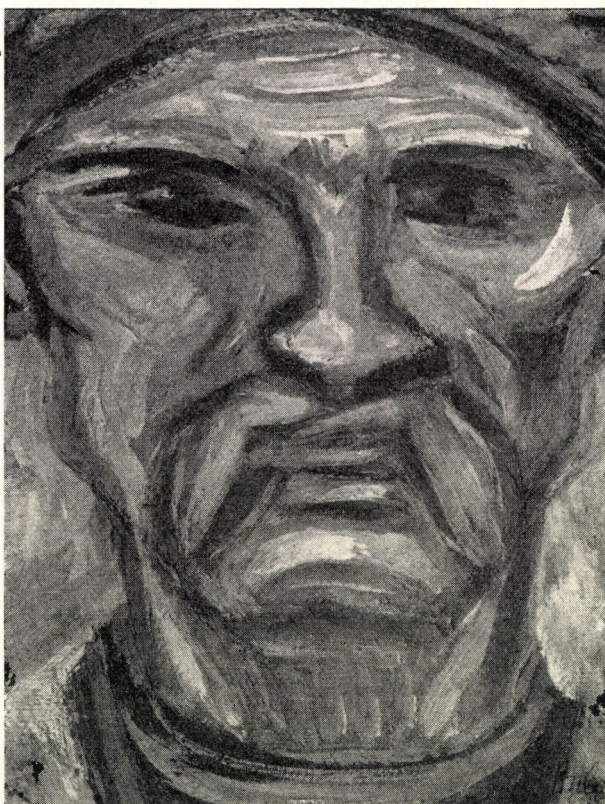
9. Dési Huber István, Ifjú munkás I.



11. Dési Huber István, Fedics Mihály



10. Dési Huber István, Ifjú munkás II.



12. Dési Huber István, Parasztfej



13. Dési Huber István, Hollókői öregasszony

emberileg hitelesebb, élményszerűbb. E két utóbbi visszamenőleg is hitelesíti és indokolja a festő útkeresését és kísérleteit. Indokolja és hitelesíti Dési Huber kubizmusát, amely egyben festészetének első periódusa volt.

A második, az expresszionista korszakában már nem kellett lépésről lépésre haladnia, az eredmény egyszerre, egy csapásra művekben jelentkezett. A forma és tartalom között szinte azonnal adva volt a szerves, szétbonthatatlan egység (*Viharmadarak*, *Dinamikus táj*, *Virágzanak a fák*, Ez utóbbi elveszett).

A harmadik épp csak érintett korszak, Dési Huber művészetének lírai korszaka (a Hollókői öregasszonyon kívül ide tartoznak pl.: a Város Peremén változatai, a Budakeszi farakások 1942-ben festett változata stb.) nem kapcsolható egyértelműen korábbi vagy már kész külső stílusirányzathoz. Más helyütt kell majd szólnunk arról, hogy harsogó expresszionizmusa után, élete utolsó éveiben miért fordult a lírai, az oldottabb festőiséghez.

Dési Huber piktúrájának három etapját egyetlen momentum kapcsolja szoros egységbe, a festő minden korszakában megmutatkozó világnézete, szemlélete. Az a tény, hogy a világot, a dolgokat, az embereket, az egész társadalmat, a történelem torlódó eseményeit változatlanul egy aspektusból, egy világnézet alapjáról, de egyre árnyaltabban szemlélte s ítélte meg. Alapvetően meghatározta művészetének mind a tartalmi, mind pedig formai oldalát, hogy az élmény és a mondanivaló mindenkor társadalmi élmény is volt, nem kizárólag a festő privát benyomásain alapult.

Dési Huber művészetének tanulmányunkban összefoglalt formai sajátosságain — formai átalakulásain — túl, jóval bonyolultabb és komplikáltabbak tartalmi sajátosságai. Művészetének a csak órája jellemző tartalmáról, a következőket kell elmondanunk:

A tanulmányunkban említett legkorábbi művéről, a *Borivőről* (és párjáról, Szalmakalapos paraszt körtével) megjegyeztük, hogy az a tartalom befogadására kész engedelmes forma. Minőségi meghatározottsága — ember forma — egy általánosság, egyedítő tulajdonságokkal nem bír. A következő két festményben egy igen lényeges továbblépés következett, mégpedig az, hogy a Borivő formarendjét — logikáját — követő Ásós paraszt és a Vasmunkás már konkretizálható, mint ember a festővel azonosítható. E képekben ő maga szerepel, a kétféle tevékenységet és társadalmi létet maga éli át s tudjuk azt, hogy e műveken vállalt szerep sem eszei, sem gyakorlatilag nem volt tőle idegen. A soron következő két festmény párról: (*Olvasó munkás*, *Sakkozó*) a fentiek érvényben tartása mellett csak annyit kell megjegyeznünk, hogy az ábrázolás lényege ugyanaz, mint előbb; szerepvállalás, a festő önmaga alakjában mutatja meg az osztályt szellemi tevékenységben.

Lényegük szerint egy csoportba tartoznak a *Teréz* és az *Öreg csősz*, illetve a két szénrajz, az *Ifjúmunkás* és az *Olvasó lány*. Bennük és általuk már a másokban fellelhető tulajdonságokat és meghatározottságokat általánosítottuk. A *Teréz* és az *Öreg csősz* pauperitása egyben a szegénység, a nincstelenség általában. E társadalmi tények fogalma és érvényessége szélesebb, többet foglal magában, mint amit a két ember önmagában képvisel. Ellentét párnak foghatjuk fel a szénrajzokat, amelyeken nem a

szegénység, a kiszolgáltatottság, hanem a szellemi tevékenység embert megszépítő ereje általánosítva és kiterjesztve érvényesül. Az *Olvasó lány* tevékenysége, mint emberi tevékenység általában, az *Ifjúmunkás* csorbítatlan méltósága, mint az ember méltósága, mint az osztály egyeseinek és egészének méltósága szerepel.

A forma tekintetében összetettebb, bonyolultabb, a tartalom tekintetében pedig szubjektívebb eredetű Dési Huber művészetének második — expresszionista — korszaka. Szubjektívebb, mert a korábbihoz képest inkább sok kis rész-élményhez, személyesebb és közelebb élményanyaghoz kapcsolódnak 1937–1939 között festett művei. Benyomásait vagy személyes tapasztalatokat, látható — általa látott — dolgok alapozták meg, vagy tudati, szellemi, közvetített élmények pl.: a korabeli politikai események és ezek várható következménye, az irodalom, zene, a művészkortársak tevékenysége és eredményei és mindezekről a baráti körben folytatott élénk véleményecserék voltak azok a részletek, amelyek műveikhez tényszerű és élményszerű alapot szolgáltattak. Szétosztottan, egymástól függetlenül szerzett benyomásait egységes és szétbonthatatlan egységbe kovácsolta szemlélete, amely látását és látni tudását meghatározta. Nem tartozik szorosan a tárgyunkhoz, de mivel e szemlélet mibenlétéről tudósít bennünket, megemlíti, hogyan tudta egy ember küzdelmében egy egész társadalmi réteg súlyos küzdelmét megpillantani.¹²

A *Fedics Mihály* portréban és a bemutatott *Parasztképmásban* is az eddig elemzett és kimutatott általánosítás érvényesül. A festői mondanivalónak ez a szemléleten alapuló általánosítás adja a felét, a másik fele pedig az adott, a jelenlevő emberből származik. A dolog egzakta léte a valóságban — az ember valós léte — és annak léte — képe — a tudatban az a két rész, amely ötvenötven százalékban együttesen adja Dési Huber művészetének lényegét.

Dési Huber harmadik festői korszakát tanulmányunkban csak egyetlen műve képviseli. Ennek a tárgyi oka az, hogy a korábban embert festő Dési Huberből művésze — élete — záró szakaszában tájfestő lett. Dési Hubernek ezt az 1939–1944-ig terjedő korszakát mint a festő impresszionista, vagy az impresszionizmushoz közel álló korszakát fogják fel. Ha van valami, ami az említett irányzathoz hasonlít, vagy közelviszi Dési Huber „kései” műveit, az nem több, mint a festői eszközök — formák — oldottabb felfogása, illetőleg az eszközök kezelése. A munkamódszerében, valóságosan sohasem volt impresszionista. Annak, hogy élete ezen utolsó szakaszán többet vett figyelembe a természet szín és fény játékaiból, inkább tragikus az előjele. A fények valóban játsztak a Szamos vizén, csillogtak a felszínen, de a „hallgató” mélység is ott rejlik a fények alatt és ennek a mélységnek szívó, emésztő az ereje. A Hollókői öregasszony portréjának lágyága és oldottsága tehát nem magában álló jelenség, hanem csak része az utolsó alkotói életszakasz lágyágának és oldottságának. Azt az általánosító tendenciát, amelyet mint a Dési Huber szemléletéből fakadó sajátosságot kimutatunk a tanulmányunkban felsorolt műveken, ezen utolsó példánk is képviseli.

M. Heil Olga

I R O D A L O M

Kállai Ernő, *Dési Huber István művésze*. Magyar Művészet. 1938.
Dési Huber István, *A művészetről*. Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest 1959. (szerk.: Oelmacher Anna)
Dési Huber István, *Dési Huber István*. Képzőművészeti Alap

Kiadó, Budapest 1964.
Valamint a *Társadalmi Szemlében* 1965–66-ban lezajlott vita és hozzászólások a szocialista realizmus kérdéséhez.

J E G Y Z E T E K

¹ Vö. Kállai Ernő, *Magyar Művészet*. 1938.

² A *Borivő* ikerpárja a *Szalmakalapos paraszt körtével* ugyanilyen formai sajátosságokat mutat.

³ Dési Huber rejtett önarcképeit a kúcsot az 1964-ben rendezett emlékkiállítás alkalmával felbukkant *Vöröslábas önarckép* (1931) adta.

⁴ Az *Olvasó munkás* előtt a nyitott könyv jobbfeleli lapján a Szovjetunió első öt éves tervéből vett idézet olvasható.

⁵ A rendelkezésünkre áll egy 18 × 24 cm-es fotográfia — feltehetően Sugár Kata felvétele — mely Dési Hubert sakkozás közben ábrázolja.

⁶ Már Kállai észrevette, hogy Dési Huber korai munkáfigurái szimbolikus jellegűek. Kállai, i. h.

⁷ Meg kell jegyeznünk, hogy Dési Huber önmagát is több ízben rajzolta ilyen szerepben.

⁸ Méliusz Józsefhez írt levelében írta a következőket: „A falu,

hogy tovább beszéljek az itt látottakról, tipikus proletár paraszt telep... Vasárnap, ha kiöltöznek, a fiatalok inkább külvárosi prolikhoz hasonlítanak. Az ország legszegényebb vidékei közé tartozik ez a rész." (Dési Huber István a művészetről. 75.—)

⁹ Dési Huber művészetére is áll az, amit Dési Huber Nagy Istvánról írt: „Mert nincs szűkség vezércikk művészetre, nem kell tendencia, elég a valóságot felmutatni, hat ez magától is.” Dési Huber, i. m. 83. o.

¹⁰ A sorozat tulajdonosa Baján Gyula volt, aki gyűjteményét a Szépművészeti Múzeumnak adományozta. A sorozat ma a Magyar Nemzeti Galériában van.

¹¹ A formakisérletre s az agitativ tartalomra egyaránt világos félreérthetetlen bizonyítékot szolgáltatnak az 1931-ben rajzolt és festett *Tömeg* című kompozíció vázlatai és részletei.

¹² Fivéréhez írta 1937-ben „Kint csavarogtam a mezőkön... nyári délután volt... a nap már lefele ment, s valami szél mozgatta meg a levegő ólmos melegét. Az egyik buzatábla szögletében kis öregedő parasztot pillantottam meg, komoran kapált, s iszonyú haraggal verte a földet, csak úgy porzott körülötte, mintha életre-halálra verekedett volna valakivel vagy valamivel. Így született meg valahogy a Viharmadarak...”

BEITRÄGE ZUR KUNST STEPHAN DÉSI HUBERS (MENSCH UND TYPEN-DARSTELLUNG)

Platz und Rang, den Stephan Dési Huber in der Modernen ungarischen Kunst — vor allem in der sozialistischen Kunst — einnimmt, ist, wie wir glauben, allbekannt und unbestritten. Die Kritiker seiner Zeit — und zwar gleichermassen die positiven und negativen Kritiken — sahen in ihm den Repräsentanten des Sozialismus, der Arbeitererschaft, kurzweg der sozialistischen Kunst. Seine positiven Kritiker wiesen seinerzeit auch darauf hin, dass neben dem sozialistischen, — sozialen — Inhalt seiner Kunst die nationalen Züge seines Mahlertums stark entwickelt sind und besondere Beachtung verdienen. (MN. 1938). Teils die noch heute lebendigen Reminiszenzen an seine Person, teils die über ihn erschienenen neueren Publikationen bewiesen, dass er nicht nur ein Ausübender der sozialistischen Kunst, sondern gleichzeitig auch ihr wohlbeschlagener Theoretiker war. Seine kunsttheoretischen Abhandlungen und Aufsätze, ferner die in seinen Briefen enthaltenen kunstphilosophischen Erörterungen erbringen in gleicher Weise den Beweis, (wie er es auch von sich selbst bezeugte), dass er der Künstler des Vierten Standes sei, und dass — wie wir noch hinzufügen können — alles was er schuf, die Kunst des Vierten Standes, dessen geistiger Ausdruck ist.

In dem vorliegenden Aufsatz werden fünfzehn von Dési Hubers Hand geschaffene Werke geprüft und dabei der Versuch gemacht, mit Hilfe dieser Werke die bei Dési Huber auffindbaren Kennmahle des sozialistischen Realismus zu umgrenzen. Bei der Wahl der zu prüfenden Bilder gingen wir nach zwei Gesichtspunkten vor: Das erste Kriterium war die Entstehungszeit, mithin die chronologische Reihenfolge, welche — von uns verfolgt — den Überblick über jeden Zeitabschnitt in Dési Hubers Kunstschaffen uns bietet. Das zweite Kriterium blickt nur auf die reinen Qualitätswerte. Wir wählten also nur solche Werke aus, welche von jeder Episodenhaftigkeit frei, an sich schon jenen Entwicklungsgang veranschaulichen, welchen die Kunst Dési Hubers durchschritt.

Zu seinen in unserem Aufsatz erwähnten frühesten Werken, dem *Weintrinker* und dessen Gegenstück *Bauer mit Strohhut und Birne* ist zu bemerken, dass diese „die zur Aufnahme des Inhaltes fertige und bereite Form“ darstellen. Ihre qualitative Konkretisierung — das Menschentum — entbehrt noch der Allgemeinheit verleihenden Eigenschaften. Mit den beiden filgenden Bildern erfolgte ein weiterer, sehr wesentlicher Schritt, der darin besteht, dass die, der Formenordnung — und Logik — des *Weintrinkers* folgenden Gemälde *Bauer mit Grabscheit* und *Eisenarbeiter* schon konkretisiert, und als Menschen mit dem Künstler identifiziert werden können. In diesen Bildern erscheint er in eigener Person; die zweierlei Tätigkeiten und gesellschaftliche Existenzform durchlebt er selbst, und es ist uns bekannt, dass diese in den Werken übernommene Rolle weder in der Theorie noch in der

Praxis dem Künstler fremd waren. Der Reiche nach folgt nun ein weiteres Bilderpaar („*Lesender Arbeiter*“ und „*Schachspieler*“). Auch für diese gilt das Obige und es bleibt nur zu bemerken, dass das Wesen dieser Darstellung die gleiche ist, wie zuvor, nämlich: die bewusste Stellungnahme. Der Maler zeigt in eigener Gestalt diese Klasse bei geistiger Tätigkeit. (12)

Ihrem Wesen nach gehören in dieselbe Gruppe die Bilder *Therese* und *Alter Feldhüter*, bzw. die beiden Kohlezeichnungen *Jungarbeiter* und *Lesendes Mädchen*. In diesen und durch diese verallgemeinerte der Künstler schon die in anderen auffindbaren Eigenschaften und Konkretisationen. *Therese* und der alte *Feldhüter* sind in ihrer Pauperität die Armut, die Entrechteten an sich. Der Begriff und die Gültigkeit dieser Gesellschaftsfakten ist breiter und enthält viel mehr, als diese beiden Menschen persönlich verkörpern. Als Gegenpaar hierzu können die beiden Kohlezeichnungen aufgefasst werden, in welchen nicht die Armut und Ausgeliefertheit, sondern die den Menschen verschönernde Kraft der geistigen Tätigkeit verallgemeinert und verbreitert zum Ausdruck kommt. Die Tätigkeit des *Lesenden Mädchens* als allgemein menschliche Tätigkeit, die mackellose Würde des *Jungarbeiters* kommt als die Würde des Menschen, als die Würde einzelner Klassenrepräsentanten und als Würde der ganzen Klasse hier zur Geltung.

Der zweite — expressionistische — Zeitabschnitt von Dési Hubers Kunstschaffen ist hinsichtlich der Form zusammengesetzter, komplizierter, hinsichtlich des Inhaltes aber subjektiveren Ursprunges. Subjektiver vor allem deshalb, da seine zwischen 1937 und 1939 gemalten Bilder an vielen kleinen Detaillerlebnissen, an einen persönlicheren und näher gelegenen Erlebnisstoff anknüpfen. Die dritte Schaffensperiode des Malers Dési Huber ist in unserer Studie nur mit einem einzigen Werk vertreten. Der objektive Grund hierfür besteht darin, dass aus dem früheren Menschenmaler Dési Huber gegen Ende seines Lebens und Kunstschaffens ein Landschaftsmaler wurde. (14) Dieser von 1939 bis 1944 sich erstreckende Zeitabschnitt in Dési Hubers Leben wird als die impressionistische, oder dem Impressionismus nahe Schaffensperiode des Künstlers angesehen. Wenn es etwas gibt, was die „Spätwerke“ Dési Hubers dieser Kunstrichtung ähnlich macht oder sie dieser näher bringt, so ist es nichts weiter, als eine gelöstere Auffassung der künstlerischen Ausdrucksmittel — der Formen — bzw. ihrer Verwendung. Jene verallgemeinernde Tendenzen aber, welche wir als eine aus Dési Hubers Lebensanschauung entspringende Eigenheit bei sämtlichen in unserer Abhandlung aufgezählten Werken nachweisen können, wird auch durch dieses letzte unserer Beispiele belegt.

M. Olga Heil

BRONZ KERESZTELŐMEDENCE A GYÖNGYÖSI SZENT BERTALAN-
TEPLOMBAN

Gyöngyösön négy egyházi épület középkori eredetű. Közöttük ezt legszembetűnőbben az alsóvárosi (volt ferences) plébániatemplom mutatja déli hosszoldala pompás gótikus ablaksorával, bordás keresztboltozatos szentélyével. A többi három templom gótikus eredete nem annyira szembetűnő, így pl. az egykori „Ispitály” (Szt. Erzsébet)-templom csak az 1945-ben történt barokk boltozat beomlása után mutatja megint eredeti csúcsíves oromfalát, az Orbán-templomon csupán a fennmaradt csúcsíves (befalazott) nyugati bejárat árulja el, hogy a templom a középkori *Corpus-Christi-kápolna* átépítésével, bővítésével jutott mai formájához. Végül a város hatalmas főtemploma, a *Szt. Bertalan-templom*, barokk átépítése után alig mutatja, hogy eredetileg az ország egyik legnagyobb csúcsíves álszarnoktemploma volt. Bél Mátyásnak még feltűnt a templom — részben akkor még középkori — gazdag berendezése, az is azóta majdnem teljesen elpusztult: egyetlen gótikus tárgy maradt reánk: a bronzból öntött keresztelőmedence (1. kép).

Ez a szép műalkotás eredetileg a hajó északi falánál állott.¹ Egykor számos szárnyasoltárral együtt ékesítette a háromhajós templom belső terét. A barokk kori átépítése után, nyilván már a XIX. században, a szentély déli, majd, 1917 után, annak északi oldalára helyezték át. Ércanyagának és jó elhelyezésének köszönheti, hogy épen maradt, mert, sajnos, a várost pusztító gyakori tűzvészekben testvérei, a harangok s a fából készült oltárépítmények mind elpusztultak.²

Leírás

A kehely alakú, zömök bronz medence nyolcszögű rózsaszínű mészke lemezen áll. Talpát és medencéjét külön-külön öntötték. Szögletesen profilált korongszerű nodusz közvetíti a tölcser alakú magas talp és az alacsony, öblös, felfelé enyhén szélesedő medence között, amelynek pereméhez két félköríves fület illesztettek.

A méretek

Összmagasság (talplemez nélkül): 74 cm. A medence felső átmérője: 64,8 cm. magassága: 46 cm. Talpának alsó átmérője: 59 cm. Nodusz átmérője: 46 cm. *A sávok méretei a medencén:* 1) 7 cm; — 2) 5,7 cm; — 3) 4,7 cm; 4) 5,8 cm; — 5) 4 cm; *A talpon:* 1) 7 cm; — 2) 9 cm; — 3) 3 cm; — 4) 4,5 cm; — 5) 2 cm; *A díszek:* Péter és Pál-plakettje: 7 × 5 cm. — Evangélista jelképek: 3,5 cm. — Sigillum Boleslavi: 7,2 cm.

Az öntési varrat csak a talpon látható, amelyet újabb időkben cementtel töltöttek ki. A medence alatti részén sérülések vannak. Valamikor — nyilván a XVIII. század végén — a keresztelőkút egész felületét fehér olajfestéssel vonták be, ennek nyomai még most is kiütözköznék és zavarják a darab szép sötét patinájának hatását.

A keresztelőmedence felületét különböző szélességű, vízszintes sávok tagolják; ezeket egymástól domborúan kiálló kettős pálcátágok választják el. Mind a talpon, mind a medencén feliratos és indaszalagos sávok váltakoznak olyanokkal, amelyeket gazdag plakett- és medail-

lonsor ékesít. A hangsúlyozottan vízszintes tagolás következtében a medence még zömökebb arányokat mutat.

Első pillantásra azt vélne az ember, hogy a díszítő domborművek mind ornamentikus jellegűek s hogy ezeket csak úgy találomra rakták a köpenyre. Behatóbb vizsgálat azonban azt bizonyítja, hogy a különböző építményeket tudatosan, tervszerűen helyezték el alakjuk és tartalmuk szerint.

Igy a Credo kezdőszavaiból álló (felső) körirat a medence középső sávját foglalja el; az alatta futó indaszalag a felirat jelentőségét még hangsúlyozza. A másik felirat (Ave Mária) a lábazat alsó szélét keretezi.

A medence legfelső (7 cm-es) sávját sűrű plakett, ill. medaillon-sor ékesíti. A felirat — és az indasor után következő negyedik zóna négy kisebb, egymástól távol elhelyezett plakettet (evangelista jelképek) és két kis medaillont mutat (szkorpió a zodiakusból és rozetta). A medence ezalatt következő utolsó zónája üres.

A feliratok

Gondosan metszett szögletes gótikus minuszkulákból állnak. A medencét körülfogó felirat a Credo kezdetét „bustrofedon” tartalmazza, azaz a szöveget fordított, de ezen belül az egyes betűket rendes irányban.

Credo · in deum · omnipotentem · creatorem ·
celi · et terre · et · in · ihesvm

Ezzel — mivel megtelt a rendelkezésre álló hely, megszakad a szöveg. A „ihesvm” szó mellett kis címerpajzsban a kettőskereszt, majd magas domborműben egy csuklyát viselő, jobbra tekintő férfi félalakja, aki jobbajával balkézben tartott könyvre mutat. A szöveg egyes szavait magasan kiálló gombok választják el.

A lábazon levő, normális írásirányú felirat hasonló betűtípusú. Az angyali üdvözlét kezdetét adja.

ave + maria + gracia + plena + dominvs + tecvm
+ benedicta +
Elválasztójel itt egy-egy görög kereszt.

A plakették

1. Péter és Pál. A medence legfelső sávját lapos domborműben az apostolfejedelmek félalakjai ékesítik. Egy-más mellett jelennek meg a fogantyúknál. Ugyanabban a sávban többször szerepelnek, de mint a talpon, külön-külön egyenként is.

Technikai kivitelezésre nézve elég durva darabok, elmosódott, nem éles kontúrokkal. A két apostol bal kézben olvashatatlan mondatszalatot, Szent Péter jobbajában hatalmas kulcsot, Szent Pál felálló meztelen kardot tart. (2. kép)

2. Az evangélisták jelképei

Ezek kisebb, négyzetes lapokon, belülső körkeretben jelennek meg; a négy szabad sarkot kis gomb tölti ki.



I.



2.

Csak a szárnyas ember (Szt. Máté jelképe) félalakos, a három szárnyas állat teljes.

Az inda

Kétszer fordul elő: a medencét és a nóduszt veszi körül, fent is, lent is keskeny, pontozott szalag keretezi. Az inda hullámos szárának felső és alsó csúcspontjairól egy-egy hétrésztű levélpalmetta ágazik el. A rendkívül finom részlettagozású indának élénk fény-árny-játéka van. (3. kép)



3.



4.

A „*Sigillum Boleslavi*”

A keresztelőkút legszebb díse egy kerek medaillon, melyet érdekes körirat keretez. A medencén a legfelső sávban négyszer, a talp a fősávjában ötször szerepel;³ az ábrázolás összes részletei tisztán kivehetők. Középen páncélos lovag áll, fején kalapszerű, hegyes kis sisakkal; bal kezében kisméretű, háromszög alakú pajzsot tart, jobbában hosszú kard, amellyel egy griffmadár nyakát dőfi át. Fent jobboldalt az égből egy kéz nyúlik le; a háttérben baloldalt városkapu oromfalán harsonát fúvó, főveg nélküli kapuőr félalakja. Mind ezek a motívumok heraldikus eredetét sejtetik. A majuszkulás betűkből álló körirat szövege:

+ S BOLESIAVI DEI GRACIA DUCIS POLONIE
(4. kép)

A mai Magyarország területén egyetlenegy ehhez hasonló bronzból öntött keresztelőmedence sem maradt meg; adataink sincsenek, amelyek bizonyítanák, hogy egykor ezen a területen hasonló művek lettek volna. A nálunk máig fennmaradt gótikus keresztelőkutak majdnem mind mészkő- vagy homokkőből való kőfaragómunkák. Ilyen áll pl. a gyöngyöspatai templomban, hasonló két darab Nógrád megyei templomokból a balassagyarmati múzeumba került; mind a XV. századból valók.

Gótikus harang azonban Gyöngyösön és vidékén több községben található. Ezek mind technikájuk, díszítésük és felírat típusok alapján a gyöngyösi medencének közeli rokonai.

Igy a gyöngyöstarjáni plébániatemplom birtokában — bár sérült állapotban — van egy nemes formájú harang, amely a XV. század végén készülhetett. Köpenye felső részén kétszer körülfutó gótikus minuszkulás felírat: „o rex glorie veni cum pace”. Ez a harang nyilván azonos a plébániatörténetben⁴ említett négy mázsás huszonnégy font súlyú haranggal.

Hazánk egyik legérdekesebb gótikus egyháza a gyöngyöspatai plébániatemplom, ahol 1843-ig még megvolt egy hasonló harang. Az 1810-es Canonica Visitatio szerint ez a templom legnagyobb harangja, tizenkét mázsás. Két medaillon díszíti, a *Golgota* és az *Istenbáránnya* ábrázolásával; a körirat szövege: „Jesús Nazarenus Rex Judaeorum — o rex glorie veni cum pace”.

Ez a harang assisi Szent Ferenc nevét viselte; elnevezése nyilván a patai templomnak a XVI–XVII. században a gyöngyösi ferencesekkel való szoros kapcsolataival magyarázható. A ferencesek itt is, mint több más, Gyöngyös szomszédságában fekvő helyen, gyakran segítettek ki a lelkesítő teendőkben; ezenkívül e századokból Pata mezővárosából származó hat személyt ismerünk, akik a ferences rendtartomány kiemelkedő tagjai voltak,⁵ mint pl. patai Macsár Albert, előbb Gyöngyöspata világi plébánosa, később az Eperjes melletti sebesi konvent házfőnöke.

Arra is van adatunk, hogy az előbbiekhöz hasonló harang Gyöngyös városában is volt.⁶ Egy ilyen fűgött a ferencestemplom régi, azaz északkeleti tornyában, amely még 1769-ben a legnagyobb harang; Nagy András definitor, a konvent *Historia Domus*ának kitűnő írója, akkor így említi: „Magna Campana Vetustatem spirat”. Részletes leírásából tudjuk, hogy körirata a patai harangéhoz hasonló volt: „Jesús Nazareus Rex Judaeorum”, ezalatt háromszor egymásután: „O Rex Gloríae veni in Pace”. Ezenkívül két dombormű ékesítette: zászlót tartó Istenbáránnya az egyik oldalán, a másikon „Generosum Equitem cum Subscriptione” mutatta. Évszáma is volt a harangnak; annak középkori jeleit Nagy András (úgy látszik) leolvasta; a hű leírásból kiolvashatjuk az „1513” évszámot, amely megegyezik a templom befejezésének dátumával. Ezen kívül Nagy még egy másik régi harangot is leír, ennek évszáma „1529”, díszítése *Golgota*-ábrázolás volt.

Sajnos, a szóbanforgó két értékes harang azóta elpusztult. Így az a feltevésünk, hogy a nagyobbik összefüggött a Bertalan-templom keresztelőmedencéjével, ma már nem bizonyítható. Azonban ahogy Nagy Andrásnak feltűnt a harangon a köríratos lovag képe, úgy az ő leírásának elolvasásakor nekem azonnal a keresztelőkút „Sigillum Boleslavi”-ábrázolására kellett gondolnom.

*

A gyöngyösi medence első pillantásra elárulja, hogy a híres iglói műhelyben készült. Felépítése, technikája, betűformája, díszítése egyaránt onnan származtatja.⁷ Az iglói bronzöntőműhelyt a XIV. században először a Gall testvérek, — majd Weygel János vezette. Harangokon kívül⁸ különösen bronz keresztelőmedencéket öntöttek. Ezeknek nagy része még ma is ott áll Szlovákia és a vele szomszédos lengyel terület templomaiban. A XIV. században s a XV. század elején a medence és a talp karcsúbb, meredekebb vonalú, mint később, amikor a medence általában szélesebb, öblösebb, az egész darab alacsonyabb, zömököbb lesz. A felirat a XIV. században majuszkula — 1400 után minuszskula betűkből áll.⁹ Ugyancsak 1400 után fordul elő a mesternév és az évszám feltüntetése, ezenkívül az összforma és a betűtípus határozza meg a készítés idejét. Az egyes darabokon levő medaillon-plakett- és indadísz legjobb esetben csak mint terminus postquem használható, mivel a díszítmények, amint az egyes esetekben kimutatható, hosszú ideig voltak a műhely használatában; sőt, mint saját példányunk mutatja, keletkezésük után jóval később kerültek csak oda.

A díszítmények közül különösen régi minta volt az a gyöngyösi medencét ékesítő *Sigillum Boleslavi*. A szépségi keresztelőkútak közül legelőször a XIV. századi, nemes formájú szepesváraljai (Spišské Podhradie — Spiskie Podhradie — Kirchdrauf) medencén fordul elő, ez után a szintén még XIV. század strázsai (Straža, Michelsdorf) medencének a talpán. Jóval később — 1485-ben — a ménhárti (Mensdorf) keresztelőkút felső részén bukkan fel, amely felirata szerint Wagner János műve („magister iohannes de novavilla fecit hoc opus”). Végül a gyöngyösi darabon fordul elő a *Sigillum Boleslavi*; ahol — mint Szepesváralján — a medencén és a talpon egy-egy sávon látható. Mind a két mű — a legkorábbi és a legkésőbbiek egyike — felső és alsó részén feliratot hord. Ezek után elképzelhető, hogy a gyöngyösi darab megrendelője ismerhette a feltűnő szépségű szepesváraljai medencét.

A *Sigillum Boleslavinak* érdekes, sajtósága története van. Pajdussák és Divald az „S”-rövidítést tévesen „sanctus”-nak olvasták s egy — nem létező — Szent Boleszlávra gondolták. Schürer-Wiese ezt már „sigillum”-

nak interpretálták, azonban a ménhárti feliraton „Boleslavi” helyett „Lodeslavi”-t olvastak. Semkowicz lengye történésznek, aki Pajdussák vezetésével behatóan tanulmányozta a szépségi harangokat és bronz keresztelőkútakat, azonnal feltűnt a szepesváraljai *Sigillum*; ő annál mindjárt magyar — lengyel kapcsolatra gondolt. Hazatérve, ezt tovább kutatta; a *Sigillum* eredeti lengyel pecsétjét keresvén. Ezenkívül az a kérdés is érdekelt: milyen úton kerülhetett a pecsétről egy viasz lenyomat az iglói műhelybe? Hosszú kutatása eredményeit 1937-ben megjelent cikkében¹⁰ hozta nyilvánosságra; részletesen kifejtette, hogy Ájtatos Boleszláv kálisi herceg pecsétjéről van szó.

A herceg IV. Béla Jolán leányának férje volt. Semkowicz a krakkói klarissakolostor egyik okmányán megtalálta a herceg eredeti pecsétjét. Ezenkívül kimutathatta, hogy a krakkói Máriatemplom alacsonyabb tornyában függő két harang az iglói műhely műve; az egyiket néhány itt alkalmazott díszítmény ékesíti, a másik feliratában Weygel Jánost készítőként nevezi meg („Johannes von dem Nevendorf”). Semkowicz szerint, amikor Weygel a harangokat Krakóba felvitte, — ott — mint nyilván másutt is — jól körülnézett, mintákat és díszítményeket keresve. Így engedélyt is kapott, hogy a *Sigillum Boleslavi*-ról viaszlenyomatot viessen haza. Weygel és műhelyének utódai a szép, régi pecsétet harangokon és keresztelőkútakon alkalmazták mint medaillon-képet. Ikono-grafiája is más értelmet nyert: ugyanis a griffmadarat ölt hercegben a sárkányt legyőző Szent Györgyöt látták. A XIII. századi idegen körirat a későbbi korban aművészt és a megrendelőt éppennygy nem zavarta, mint a háttérben — a felszabadított királyleány helyett — a kálisi címerből származó toronyőr.¹¹

Az iglói műhely számos mintái közül még néhány heraldikus származású; ilyen a ruszkini (Ruskinovec, Rußbach) és a felkai (Vel'ká) medencét díszítő lovas Szent György, a szintén Ruszkinban előforduló lengyel sas, végül agyónyörű svédleri (Svedlér, Schwedler) kúton Nagy Lajos Anjou-címere.

Az evangélista-jelképek ábrázolására a műhelynek számos mintája lehetett. A legkorábbiakhoz tartozik az a hatkaréjos keretű minta, amely a szepesváraljai és a mateóci (Matejovce, Matzdorf) medencén kívül az egyik krakkói harangot ékesíti. A gyöngyösi kis plakettek képeit más darabon nem találtam.

Plakettek

Az apostolfejdedelmek félalakja a Szépségen összesen kilenc keresztelőkúton fordul elő; itt is sokféle, egymáshoz tematikailag bár hasonló, részletekben azonban eltérő mintákkal dolgoztak; minőségben is különböznek egymástól. Valamennyien megtaláljuk Szent Pált, ahogy lefelé tartott kardja pengéjét fogja. Egyedül a gyöngyösi Szent Pál emeli ezt felfelé.

A gyöngyösi indaminta (ezt Pajdussák „harangvirág-indá”-nak nevezi) még Strázsán, Késmárkon és — egy másik indadísz mellett — többször alkalmazták a löcsei medencén.

Keresztelőkútunk minuszskula betűit külön-külön öntötték, öntési keretük még látható. A betűforma egyszerűbb mint a ruszkini és a felkai medencén levők, nem annyira hegyes és finom mint a leibici, késmárki és ménhárdi; legközelebb áll az egyszerűsített durvább szepesolaszhoz (1497). Ennek dátuma is megközelíti a gyöngyösi medence keletkezési idejét. Utóbbi összformájában és arányaiban a löcsei, podolini (Podolinec, Pudleín) és gölnicbányai (Gelnica, Göllnitz) darabokhoz hasonlít, melyeket a szakírók igen különböztöten — szerintem igen korainak — datáltak. A gyöngyösi mű egészében a legzömököbb; a medencén van a hangsúly, a talp aránylag alacsony.

Datálás, megrendelő

A Bertalan-templomot a XV. század folyamán egy szentélykörüljárás, három hajós szentéllyel bővítették.¹² 1500 körül a megújított hatalmas építményt számos új

berendezési tárggyal ékesítették. Maga a város három különböző birtoktestből már a XIV. században egységes mezővárossá egyesült, azonban még a XV. században is több földesura volt. Fontos kereskedelmi központ volt, összekötő észak és dél, az Alföld és a Dunántúl között; országos vásárai híresek voltak és fontos szerepet játszottak. Virágzó mezővárossá való fejlődését főképp a Mátraalja termékeny szőlővidék közepén levő fekvésének köszönhette; már régóta számottevő ipara volt. A Bertalan-templomnak a város volt mindenkor kegyura. A különböző céheknek a templomban álltak a maguk alapította oltárai, amelyeknek fenntartásáról ők gondoskodtak.

Az ehelyen a maga nemében egyedülálló, távoli vidéken nagy költséggel készült keresztelomedencének megrendelője mégis inkább a város egyik földesúri családja lehetett, mégpedig épp egy olyan család, amely — akár birtokai révén, akár kereskedelmi vonalon — szorosabb kapcsolatban állt a felvidékkel. E kapcsolatait a gyöngyösi földesuraknak még a XVII.—XVIII. században is tartottak. Tudjuk, hogy az ország északi megyéiben levő birtokaikról új lakosokat telepítettek a Gyöngyös szomszédságában levő, a hódoltság alatt részben elhagyott falvakba (pl. Abasár, Gyöngyöshalász).

A bronz keresztelomedence mindenesetre nagyon költséges darab volt; maga a fémanyag, az öntés és díszítés munkálatai tekintélyes összeget jelentettek, ehhez járult még a szállítás (vectura), ami a középkorban általában a legsúlyosabb tehertételek egyike. Egy birtokos családnak módja volt arra, hogy a szállítás a saját jobbágyaival bonyolítsa le. A megrendelő, mint már említettük, valószínűleg Szepesváralján, sőt Lőcsén is, járatos lehetett, így ismerhette azt a két keresztelomedencét, amely arányaival és díszítésével legközelebb áll a gyöngyösi darabhoz. Talán az sem véletlen, hogy ugyanabban a korban a város egy másik gótikus egyháza, az egykori

ferences templom is kapcsolatokat mutat a Szepességgel, még pedig szintén a szepesváraljai templommal. Az előbbieken már rámutattunk arra, hogy a „Sigillum Boleslavi feltehetően a ferences templom nagy harangján is szerepelt.

Az elmondottakon kívül megemlítjük, hogy szoros stilusösszefüggés áll fenn a szepesváraljai főoltár táblaképei és néhány festett oltártábla között,¹³ amelyek e század elején a gyöngyösi ferenceskonvent letéteként az Országos Szépművészeti Múzeumba kerültek s nyilván az egyik olyan mellékoltár szárnyaihoz tartoztak, amely 1759-ig még a helyén állt (*Historia Domus*).

Nem tartjuk lehetetlennek, hogy mind a három berendezési tárgy — a plébániatemplomi keresztelomedence, a kolostortemplom harangja és mellékoltára — egyetlenegy bőkezű mecénás adománya. Gyöngyösön a későbbi századokban is szokásos volt, hogy a földesúri családok mind a két templom számára alapítványokat és ajándékokat adtak.

Írott forrásanyag hiányában csak feltételezve említhetjük mint esetleges mecénást Rozgonyi János családját. Oklevelekből annyit tudunk, hogy felesége, majd özvegye, Bánffy Dorottya, több jámbor alapítványt tett Gyöngyösön egyházi célokra.¹⁴

Szintén feltételezés marad, hogy vajon nem lépett-e akkor a család egyik férfitagja a ferences rendbe? A csuklyás férfi ábrázolása a keresztelomedencén egy ilyen eseménnyel magyarázható lenne.

Mindez ma csak feltevés marad. A lényegét maga a keresztelőkút hirdeti. Távol készítési helyétől a hajdani iglói bronzöntőműhely kiváló művészetét, technikai felkészültségét hirdeti és megrendelője áldozatkészségét dicséri. A Mátravidék és a Szepesség akkori kapcsolatairól ékes tanúbizonyságot tesz.

Baranyai Béláné

J E G Y Z E T E K

¹ I. Canonica Visitatio 1810: „Fontem Baptismalem habet antiqui operis, e materia Campanarum materiae simile fustum... Inscriptionem exhibentem Gothiciis Litteris, circa limbum Superiorem retrogrado more Hebraeis usitato... is summopere dolendum, quod nullibi annus reperitur. Fons hic arculari labore circumdatus, situatur circa medium parietis Septemtrionalis, cui adhaeret quasi medium respiciens Navis Ecclesiae, inter Aram Nativitatis... et Aram S. Crucis.” Ez a leírás a romantikus kor elejéről elsőnek mutat érdeklődést a keresztelomedence iránt.

² 1. 1674-ben: „...incendium civitatis accidit ipso festo B. Aloysii... Tota fere civitas hoc incendio absumpta est una cum templo Cathedrali, in quo ex octodecim altaribus sex minoris preter manserunt, pretiosissimis... in cinerem redactis.” (OL: Filmtár: A nagyszombati SJ-kollégium „Litterae annui”-ból; ér. mss: Bratislava)

³ Úgy látszik, hogy a medence beosztásánál a Sigillum pontos méreteit nem vették tekintetbe; átmérője valamivel nagyobb, mint a felső sáv magassága, így a sigillum felső szegmentje ferdén a peremre került. A lábazatnál azonban szélesebb sávba helyezték.

⁴ Koncz Ákos, *A gyöngyös-tarjáni plébánia történeti vázlata*. Kandra-Kabos, *Adatok az Egri Egyházmegye tört. hez.* II. 1–2. Eger 1887.

⁵ Karácsonyi János, *Szt. Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig*. I/II. Bp. 1922.

⁶ OL: Filmtár: *Historia Domus sive Conventus*. A gyöngyösi ferencesek háztörténete; ér. ms. Eger, áll. lt.

⁷ Divald K., *Szepesvármegye művészeti emlékei*. I–III. Budapest 1906. — Pajdussák M., *Szepes vármegye középkori ércöntvényei*

és azok mesterei. A szepesmegyei tört. társulat XII. évkönyve Lőcsé 1909. — Schürer, O.—Wiese, E., *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn, Wien, Leipzig 1938.

⁸ Pajdussák, i. m. 31. községnél harangot, 19 helyen bronz keresztelomedencét tárgyal, ezek közül ugyanazon a helyen harangot és medencét kilenc esetben. Emellett jóval több tönkrement haranggal, mint keresztelomedencével számítanunk kell: minden községnek legalább egy-egy harangja volt — viszont keresztelőkút a legtöbb esetben faragott kőből, csak ahol gazdagabb mecénás adománya, öntött bronzból lehetett.

⁹ A Pajdussáknál említett 31 harang közül 27 darab latin (a régebbiek „o rex glorie...”) egyetlenegy német, a többi latin és német feliratot mutat; a XV. század végétől kezdve a titulus mellett sokszor a mesternevet is hirdetik. Az úgyanott tárgyalt 19 keresztelomedence közül nyolc régebbi felirat nélküli, hét darab latin, kettő német, ugyanannyi latin és német feliratot mutat.

¹⁰ I. Vohsberg, F.A., *Siegel des Mittelalters von Polen, Litauen, Schlesien, Pommern und Preussen*. Berlin 1854.

¹¹ Semkowicz, Wl., *Spiska Sztuka Odlewnicza i jej związki z Krakowem w wieku XIV.* („Roznik Krakowski XXV Kraków 1934, 129–149. I. és ennek kivonata: Divék A., *Magyar–lengyel művészettörténeti adatok*. M. É. 1953. 184–186. o.

¹² ifj. Csemegi Jó. és Bártfai Szabó I., *A gyöngyösi Szent Bertalan–Templom*. Bp. 1937.

¹³ I.: Schürer–Wiese, i. m. és az egész ott idézett magyar irodalom; újabban is: Radocsay D., *A középkori Magyarország Táblaképei*. Bp. 1955.

¹⁴ Budapest, Orsz. I. t., D1 20 934.

Lucas de Schram¹ neve nem ismeretlen a magyar művészettörténeti irodalomban. Pozsony, Sopron, Győr és Esztergom barokk alkotásaival foglalkozó tanulmányok² említik és pedig többnyire csupán építészeti alkotásait. Pozsonyban a ferences templom homlokzata, Győrben az egykori ferences templom szentélye és főoltára fűződik nevéhez, esztergomi működéséről pedig eddig azt tudtuk, hogy tervet készített a belvárosi plébánia-templom újjáépítéséhez és annak alapozása is az ő felügyelete alatt történt. Sopronban viszont inkább festőként ismerik a Sz. Jakab-kápolna egykori oltárképével kapcsolatban.

A Thieme-Becker lexikon³ említi egy Lucas von Schram nevű stájerországi festőt, de személyéről nem tud közelebbit, művei közül is csak a Graz melletti Maria Trost templomában lévőket ismeri. Schram személyével és egyéb műveivel a német szakirodalom sem foglalkozott. A Maria Trost-ban található műveit Dehionak ugyancsak lexikális összeállításán⁴ kívül — csak Hans Rohrer ismertető füzet⁵ és Rochus Kohlbach-nak a grazi barokk templomokról szóló könyve⁶ írta le részletebben.

Az esztergomi-belvárosi ferences templom építéstörténetének kutatása során jelentős dokumentumokat sikerült felfedezni: Schram-nak a templomra vonatkozó két szerződését.⁷ Kiderült ezekből, hogy Schram éveken át dolgozott itt és a templom szép főoltára szintén az ő műve. A további kutatásnak sikerült felderítenie Schram legfontosabb életrajzi adatait és ennek során tudomást szereztünk néhány más, eddig ismeretlen alkotásáról is. E kutatás eredményét kívánjuk ismertetni és egyúttal megkíséreljük azt is, hogy a már ismert és az újabb adatok felhasználásával képet adjunk Schram személyéről és alkotásairól.

Lucas de Schram Trier-ben, a német—francia határ közelében fekvő ősi, római alapítású városban született 1702. augusztus 18-án, mint Johann Conrad Schram és Maria Catharina Jamar elsőszülött gyermeke. Az apa foglalkozását nem ismerjük, de a családra vonatkozó egyéb adatok ismeretében valószínűnek tartjuk, hogy a Schram-család a hivatalnok-nemességhez tartozott.⁸ Erre utal az is, hogy Lucas de Schram mindkét házassága alkalmával ebből a társadalmi rétegből választotta feleségét.

Ifjúkoráról csak annyit tudunk, hogy egyetemet végzett és „magister philosophiae” fokozatot nyert.⁹ Egyetemi tanulmányainak helyét nem sikerült felderíteni. Szülővárosának az ő korában még fennállott egyeteme anyakönyvében nem fordul elő Schram neve¹⁰ és negatív választ adott a bécsi egyetem is. Magasabb műveltségéről tanúskodnak levelei, latin-tudása és nem utolsósorban szép kézírása. (1. kép) A Maria Trost priorjához írt leveleiben¹¹ úgy mutatkozik, mint aki vele egyenrangúnak tartja magát műveltégben és társadalmi helyzetben egyaránt.

Midőn 27 éves korában Bécsben házasságot kötött, „Academist”-ként jegyezték be az anyakönyvbe. Ez arra mutatna, hogy művészi kiképzését a hírneves bécsi képzőművészeti akadémián nyerte, az akadémia évkönyveiben azonban nem található Schram neve.¹²

1740-ben, második házassága alkalmával „Architectus”-nak nevezi az anyakönyv. Ugyanígy a pozsonyi ferencesek *Historia Domus*¹³-a, valamint az esztergomi ferences templomra vonatkozó szerződések. Az esztergomi városi tanács jegyzőkönyvei „Architectus et Geometra”-nak, a győri ferencesekkel kötött szerződés¹⁴ pedig „Architectus Caesareus”-nak mondják Schram-ot. A pálos rend évkönyvei, midőn Maria Trost templomának belső díszítéséről beszámolnak, „Suae Majestatis Caesareae Pictor”-ként említik.¹⁵ Halálakor „Inschinerius”-nak írja foglalkozását az anyakönyv.¹⁶ Özvegyének haláláról viszont ezt olvassuk az anyakönyvben: „Die wohllede Frau Magdalena Schramin, Accademie-Mahlers Wittwe.”¹⁷ Sopronban mindmáig festőként ismerik Schram-ot.¹⁸ Más forrás együtt használja a kétféle foglalkozás-megjelölést: „k. k. Architect und Maler”.¹⁹ Ezeknek az eltérő megjelöléseknek a magyarázatát megtaláljuk egy 1738. évi hivatalos összeírásban, amely szerint Schram tulajdonképpen mérnök, de mellékesen oltárkép-festéssel is foglalkozik.²⁰ Nem sikerült azonban eligazítást találnunk azokra a címekre nézve, amelyek Schram-nak a császári udvarral való kapcsolatára utalnak. Hogy valóságos udvari festő lett volna, arra nincsen adat: a neve nem fordul elő a főudvarmesteri és főkamarasi hivatal irataiban.²¹ Aktaszerű bizonyíték hiányában is lehetséges azonban, hogy efféle kitüntető címet kapott, ha nem is mindig használta azt.²² Az a körülmény, hogy egy katonai intézet ilyen címmel illette Schramot, ennek a címnek a jogosságára utal, mert a katonaság mindig ügyelt a pontos címzésre, különösen, ha a cím valamely összefüggésben volt az uralkodó személyével.²³

Lucas de Schram 1729. január 9-én a bécsi Stefánsdom-ban kötött házasságot Maria Josefa von Allengeton-nal, az alsóausztriai kormányzóék számvevő-tisztjének leányával. Tizenegyévi házasság után, 1740. január 31-én elveszítette feleségét, de ugyanez év november 7-én újból megnősült. Második felesége Maria Magdalena von Simschön, császári számvevő-ségi tanácsos leánya.²⁴

Gyermekei közül csak az elsőszülött: Terézia Jozefa volt hosszúéletű. A soproni Orsolya-apácáknál nevelkedett, 1751-ben belépett a rendbe és Mater Ignatia néven egész életét a soproni zárdában töltötte, nevelve Sopron és környéke leányifjúságát. 1814. november 1-én halt meg 81 éves korában.²⁵

Lucas de Schram Győrben halt meg 1765. augusztus 26-án.²⁶ Özvegye huszonkét évvel élte túl; meghalt Sopronban 1787. október 4-én.

Második házasságát követően nagy változás állott be Schram életében. Ellahagya bécsi, a Kärtner Tor közelében, a Hillebrand-féle házban volt lakását, Sopronba költözött és ott házat vásárolt. Mi volt ennek az oka, nem ismerjük. Talán úgy látta, hogy Mária Terézia korának addig páratlan méretű építő tevékenysége több lehetőséget kínál Magyarországon, ahol nemcsak a barokk ízlés igényeit kellett kielégíteni, hanem a török uralom és a belső harcok okozta pusztulás nyomait is el kellett tüntetni.

Kétségtelenül szerepe volt azonban elhatározásában annak a körülménynek, hogy második házasságával sógorságra került a soproni Dobner-családdal. Schram

özvegyének a végrendeletéből tudjuk ugyanis, hogy Franciska nevű testvére egy Dobner-nek volt a felesége.²⁷ Tudjuk azt is, hogy Schram Dobner Sebestyén soproni házát vásárolta meg.²⁸ Dobner Sebestyén a fia volt Dobner Ferdinandnak, Sopron nagyhírű polgármesterének.

Néhány évvel utóbb Schram eladta ugyan ezt a házat,²⁹ de a hozzá tartozó földeket megtartotta. Bár új ház vételéről nem tudunk, mégis valószínű, hogy továbbra is Sopron maradt a család otthona. Erre mutat az is, hogy Schram özvegye Sopronban töltötte a több mint két évtizedes özvegységét.

A Dobner családon kívül baráti kapcsolat fűzte Schram-ot Sopron más vezető személyeihez is. Így tudunk arról, hogy egy alkalommal Sopronnak egyik előkelő polgárával, a polgármesterséget is viselt Petrák Ferencel együtt készült búcsújárásra Maria Trostba.³⁰ Bizonyára e kapcsolatoknak is volt részük abban, hogy Schram megbízást kapott a Sz. Jakab-kápolna helyreállítására és a kópházai templomban végzett munkára.

Több adat mutatja, hogy Schram rendezett anyagi viszonyok között élt. Ismételten végzett ingyenes munkát, fiát pedig – az általános szokástól eltérően – a saját költségén neveltette a katonai iskolában.³¹ Emellett még gyűjteni is tudott annyit, hogy özvegyének volt miből megélnie hosszú özvegysege alatt, sőt még végrendekeznie is volt miről. Úgy látszik tehát, Schramnak nem volt hiánya megbízásokban és így nem családott számitásában, amikor Magyarországon telepedett le. A barokk kor német művészei közül nem ő az egyetlen, aki a magyar földhöz kötötte életét.

A továbbiakban Schram műveit vesszük sorba. Első ismert alkotását Maria Trost temploma őrzi. Ez egyben a legnagyobb szabású valamennyi ismert műve között. Schram készítette itt a főoltárnak és a kupola alatti két mellékoltárnak a tervét, a szentély, a kupola és az oldalkápolnák mennyezetfreskóit, valamint a már említett mellékoltárok vászonképeit.

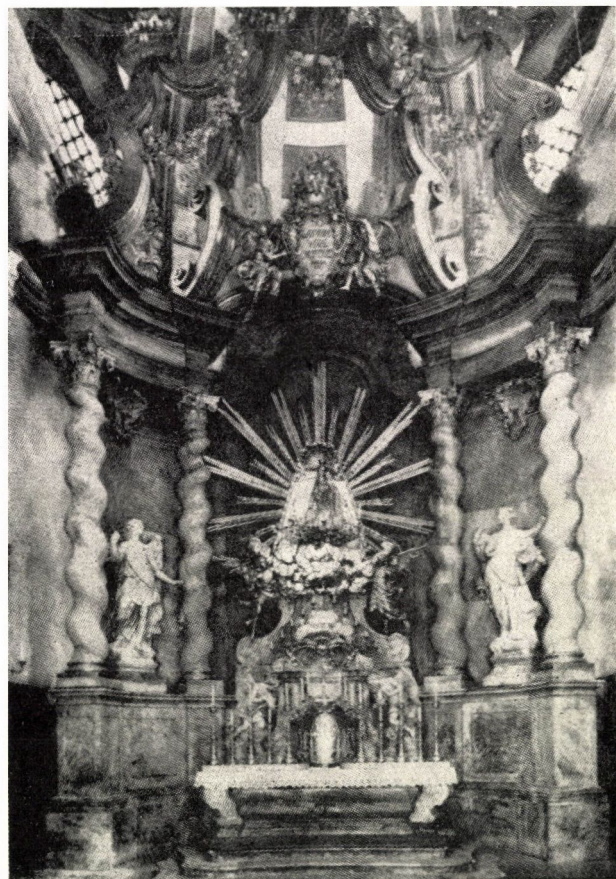
A Mária Trost pálos rendi temploma Andreas Stengg³² terve szerint épült 1714–1719 között. A kéttornyú templom főhajóját mindkét oldalon három-három mellékkápolna szegélyezi, a hajót pedig hatalmas kupola kapcsolja a szentélyhez. Az egész templombelsőn uralkodik a főoltár. (2. kép) Ennek középpontjában van a sugárkoszorúval övezett kegyszobor, alatta a szentségház, ennek két oldalán a szentségház fölé magasodó angyalok térdelnek. (5. kép) Mindezek felett van az erősen tagolt párkányzat, amelyet négy csavart oszlop tart, föléje pedig baldachinszerű zárórész emelkedik. Az oszlopok között hatalmas angyalszobrok tömjénező tartanak. (4. kép) – A kupola alatti mellékoltárokon simatörzsű oszlopok és félpillérek keretezik a felül megtört ívekkel záródó oltárképeket. Mind a három oltárt Joseph Schokott³³ szobrász készítette Schram tervei szerint. A főoltárt illetően maga Schokott³³ mondja ezt számadásában, a mellékoltárokról pedig Schram említi az oltárképekre vonatkozó szerződésben, hogy azoknak a tervét már előzően elkészítette jótévként, ingyenesen. Mindhárom oltár a barokk oltáráépítés legjobb alkotásai közé tartozik és reánk nézve különösen fontosak az esztergomi főoltárral való összefüggésük miatt.

A templombelső festészeti díszítéséről 1735. decembereből van az első adat. Schram ekkor már elvégezte öt mellékkápolna kifestését és ezért egyenként 125 forintot vett fel. 1736. májusában 75 forint előleget kapott a szentély kifestésére, decemberben újból 75 forintot a szentély és 300 forintot a kupola kifestéséért, festékre pedig külön 50 forintot. 1737. júliusában 120 forintot vett fel a kupola további részének és 75 forintot a szentély elülső részének a kifestéséért. Ugyanekkor kötelezte magát arra, hogy új freskót készít azon a két helyen, ahol a fagy tönkretette az előző évben készített festményt.³⁴ A szentélyboltozat freskója Sz. Mihályt ábrázolja, a kupolán pedig Máriát, az ég királynőjét látjuk apostolok, evangelisták és egyházyatyák társaságában. Az oldalkápolnák freskói a kegyhely történetéből vett jeleneteket ábrázolnak. – 1736. szeptemberében még az „új oltár” – valószínűleg a főoltár – aranyozásáért is kapott Schram 60 forintot. Mindezekben

Lucas de Schram
N. 1755 die Trigesima Aug. pernegi a S. Synodus flou.
centum quinqueaginta flout 1755 Lucas de Schram
Item die decima septa Martij 1736 Lucas de Schram
quinqueaginta flout 1736

1. Lucas de Schram aláírása az 1754. május 10-én kelt szerződésen

a munkákban a bécsi származású Franz Nacher³⁵ volt a segédje. 1738-ból nincsen adatunk. 1739-ben Nacher egyedül dolgozott, Schram csak meglátogatta őt két alkalommal. Schram további tevékenységének nincsen nyoma. Úgy látszik, a pálosok anyagi ereje kimerült, mert a templomfalak további díszítése abbamaradt. Csak 1752. tavaszán bízták meg Johann Scheidt³⁶ grazi festőt, hogy a templomhajó és a kórus boltozatát freskókkal díszítse. Régebben a templom valamennyi freskóját neki tulajdonították, a Thieme-Becker lexikon azonban már úgy közli, hogy Scheidt csak a templom hajóját



2. A Maria Trost-i templom főoltára



3. Az esztergomi főoltár baloldali angyalszobra

festette ki, még pedig Schram kartonja szerint. A szerződés ezt nem mondja, csupán azt kívánja, hogy Scheidt úgy a színezésben, mint minden egyéb tekintetben alkalmazkodjék Schram modorához.³⁷ Scheidt még 1755-ben is dolgozott ezeken a festményeken. A hajó három boltmezején (a kupolától kiindulva) a következő jeleneteket örökítette meg: *Lipót császár hálát ad Bécs felszabadításáért* — *Nagy Konstantin győzelme Maxentius felett* — *Julianus Apostata halála*; a kórus felett: *Hálaadás a lepantói győzelemért*.

A két oltárkép megfestésére 1736. novemberében kapott Schram megbízást. A 18 × 9 láb (5,68 × 2,84 m)³⁸ méretű képek egyikén Sz. Joachimot kellett megfestenie, amint gyermekért könyörög, a másikon pedig Sz. Mária születését. A honorárium 500 forint, amelyet két éven belül kamatmentesen fizethet a rend, azon túl azonban 5% kamatot fizet. Ezek a képek a 40-es évek közepére készülhettek el. Schram ugyanis 1749-ben már sürgette a díjának hátrálékos részét. E sürgetésre a rend 1750. júliusában küldte el Sopronba a hátrálékos 300 forintot. Az összeg kézhezvételét Schram az 1750 október 17-én Sopronban kelt levelével igazolta. A válasz késedelmének bizonyára az volt az oka, hogy a pénz megérkezésekor Schram távol volt Soprontól és csak az ősz beálltával tért vissza oda valamelyik vidéki munkájáról.

A képeken nincs szignatura. A színek erősen megsötétedtek, ez megnehezíti a képek leírását. A Sz. Joachimot ábrázoló kép (6. kép) közepén négy alak látható diagonális elrendezésben. Az alsó, háttal álló férfi kőrő mozdulattal fordul a kissé magasabban álló két férfi felé, a baloldalt álló alak pedig a másik három felé tekint. A kép felső részén angyal töri át a felhőt és közeledik a csoport felé. — A

Mária születését mutató kép (7. kép) jobb oldalán Sz. Anna ül félprofilban, ölében a gyermek Máriát tartja. Balról Joachim, jobbról egy nőalak hajol feléje. Előtte, a lépcsőzeten egy másik nő ül, csavart testtartással Sz. Anna felé fordulva. Baloldalt a háttérben két alak kapcsolódik a kompozícióhoz, a felső részt pedig heves mozgású, röpdős angyalok töltik ki; közülök kettő hosszan kígyózó szalagot tart. — A képek kerete sötétre fényezett, kevés aranyozott dísszel, a keret belső szélén pedig keskeny aranyozott szegéllyel.

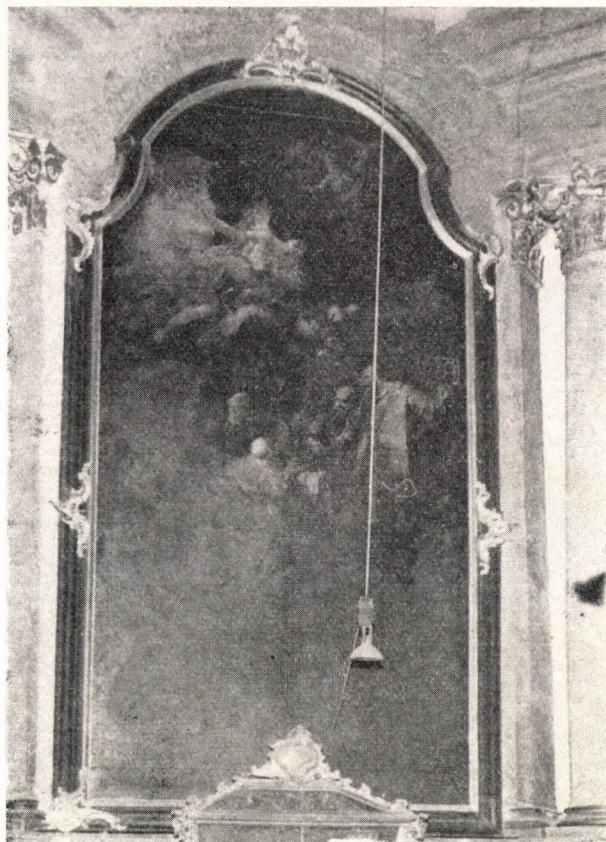
Időrendben Mária Trost után következnek Schramnak magyarországi alkotásai. Ezek közül az első a pozsonyi ferences templom barokk homlokzata. (8. kép) Maga a templom a gótika korából való. Az eredeti homlokzat oromfala a századok folyamán mindinkább előre dőlt, annyira, hogy az 1740-es években már ledőléssel fenyegetett. 1745-ben megbízta a rend Schram-ot a homlokzat átépítésével. Az új homlokzat két alsó szintjét kettős párkány választja el az alig tagolt oromfaltól. A két alsó szint középső részén kettős félpillérrel szegélyezett rizalit ugrik elő, amelyet felül timpanon zár le. A rizalit alsó szintjén van a kapu faragott kőkerettel. A kapupárkány felett falfülke a földgömbön álló Immaculata szépen ívelt alakjával, kétoldalt kicsiny volutákon ülő angyalok. A fülke felett ovális ablak. A homlokzat két oldalsó részének alsó szintjét párhuzamos fugák élénkítik és egy-egy ovális ablak töri át. A középső szintet ismét kettős félpillér szegélyezi, középen egy-egy ívelt keretezésű ablak. — A rendháztörténet csak Schram nevét említi e munkával kapcsolatban, a szobor mesteréről külön nem szól.³⁹



4. A Maria Trosti főoltár jobboldali angyalszobra

Sopronban azt az oltárképet kapcsolják Schram nevéhez, amely korábban a *Sz. Jakab-kápolna* oltárán állott, most pedig a soproni *Sz. Mihály-plébánián* őriznek. A 225 × 150 cm méretű kép *Sz. Jakab* apostolt ábrázolja. Az apostol lépcsőn áll és jobbával a bal kezében tartott könyvre mutatva magyaráz a körülállóknak. Felül röpdőső angyalok.

A kép eredetéről a következőket tudjuk: Primes György soproni plébános újból istentisztelet céljára kívánta használni a *Sz. Jakab-kápolnát*, amelyet addig hosszú időn át a katonaság használt lőszerraktárnak. A városi tanács 1748. január 31-én tartott ülésén Primes egy tervet mutatott be a kápolna helyreállítására, a tanács pedig elhatározta a kápolna helyreállítását. Ekkor még sem Schramnak, sem más mesternek a neve nem fordul elő a jegyzőkönyvben. Legközelebb az 1748. április 1-én tartott tanácsban tárgyalták ezt az ügyet és Schramra bízta a kápolna és a benne lévő oltár helyreállítását és a díját 245 forintban állapították meg.⁴⁰ Az 1748. őszén tartott egyházlátogatás alkalmával Primes azt jelentette, hogy *Sz. Jakab* napján (július 25) mise és prédikáció van a kápolnában.⁴¹ A jelenidőben fogalmazott jelentés kétségkívül azt fejezi ki, hogy 1748. *Sz. Jakab* napján a kápolna már használatban volt, tehát a helyreállítás már be volt fejezve. — 1886-ban Stornó Ferenc restaurálta a kápolnát és ez alkalommal eltávolította a régi oltárt. Az oltárkép a plébániára került, az oltárnak pedig nyoma veszett. A kápolnának a restaurálás előtti állapotát nem ismerjük, így nem tudjuk, milyen mérvű volt a Schram által végzett, kétségtelenül barokk stílusú helyreállítás.⁴² Figyelemmel azonban a kápolna kis méreteire és arra, hogy a források nagyobb mérvű megron-



6. Szent Joachim gyermekért könyörög
(Oltárkép a Maria Trost-i templomban)



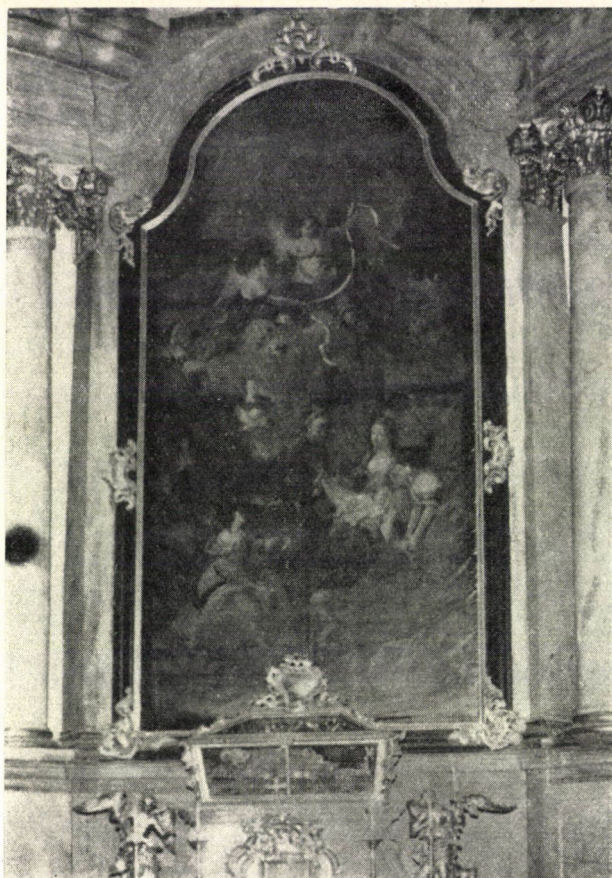
5. Térdelő angyal a Maria Trost-i főoltárról

gálódásról nem tesznek említést, valószínű, hogy Schram fő feladata az oltár helyreállítása, elsősorban az oltárkép elkészítése volt.

A városi jegyzőkönyvön kívül semmi más adatot nem ismerünk a *Sz. Jakab-kápolna* 1748. évi helyreállítására vonatkozóan. Ez adat alapján Csatkai Endre lehetségesnek tartja, hogy Schram a kép festője, de tartózkodik a határozott állásfoglalástól, mert nem ismeretes Schramnak más, hiteles képe, amellyel a soproni képet összehasonlíthatná.⁴³ Garas Klára a troppai múzeum két szignált Maulbertsch-képével való összehasonlítás alapján Maulbertsch fiatalkori művének tartja a *Sz. Jakab-képet*, eredetére vonatkozóan pedig azt mondja, hogy azt Schram Bécsből szerezte be.⁴⁴

Úgy gondoljuk, hogy most — immár ismerve Schram hiteles festményeit — újból meg kellene vizsgálni ennek a képnek az attribúcióját. A művészettörténeti módszerekkel végzendő vizsgálat eredményétől függetlenül is meg kell azonban állapítanunk, hogy mindeddig nem ismerünk semmi olyan adatot, amely arra utalna, hogy Schram akár Bécsben, akár valahol máshol szerezte be ezt a képet. A városi tanács jegyzőkönyve ugyanis csak annyit mond, hogy Schram elvállalta, a városi tanács pedig reá bízta a kápolna és az oltár helyreállítását. Oltárképről nincs is szó, tehát fel sem merülhetett az a kérdés, hogy Schram maga festi-e a képet, vagy mással fogja megfestetni. Ha pedig azt kell mérlegelnünk, hogy az említett két alternatíva közül melyik a valószínűbb, akkor a következőket kell megfontolnunk:

Attól kezdve, hogy a városi tanács megbízta Schramot a kápolna helyreállításával, mindössze 16 hét telt el a kápolna használatbavételéig. Ez nem túl hosszú idő a kérdéses kép elkészítésére, de nem is valószínűtlenül rövid, különösen nem annak, akinek már előzetesen is módjában állott tervet, vázlatot készíteni, mint ahogyan ezt Schramnál feltételezhetjük. Viszont ha a 16 heti idő



7. Sz. Mária születése (Oltárkép a Maria Trost-i templomban)

alatt kellett idegenben festőt keresni, majd a kész képet Sopronba szállítani és ott felállítani, akkor lényegesen kevesebb idő maradt a kép megfestésére.

Továbbá feltételezhető-e, hogy az a Schram, aki már tíz évvel korábban ismert oltárképfestő volt Bécsben és aki csak néhány évvel ezelőtt festette meg a Maria Trost-i képeket, ebben az esetben csupán közvetítő lett volna? És feltehető-e, hogy éppen abban a városban tette meg ezt, ahol csak néhány évvel azelőtt telepedett meg és így fokozottan kellett vigyáznia a még csak meggyökeresedőben lévő hírnevére? Ahol a város vezetőivel családi és baráti kapcsolatban volt, akik bizonyára csalódva látták volna, hogy egy magát festőnek is valló mester kitér egy festői feladat megoldása elől?

Eddig nem volt ismeretes, hogy Schram a Sz. Jakab-kápolnán kívül más megbízást is kapott Sopronban. A Maria Trost-i pálosokhoz írt egyik leveléből (1749) azonban arról értesülünk, hogy befejezte az apácák zárdájának és templomának az építését, továbbá, hogy leányát az apácák gondjaira bízta.⁴⁵ Tudjuk, hogy Schram leánya soproni Orsolya-apácáknál nevelkedett, kétségtelen tehát, hogy a soproni Orsolya-zárdáról és templomról van szó a levélben.

Az Orsolya-zárda alapítását éveken át tartott tárgyalás előzte meg. 1745-ben végre hozzájárult a városi tanács az apácák letelepedéséhez.⁴⁶ Az alapító özv. Nigl-né ekkor vásárolta meg Schramnak a soproni belvárosban, a „mészárszékeknél” levő házát a zárda céljára. A vételár 4000 forint és ezenfelül még 100 dukát⁴⁷ volt. A zárda első lakói 1747. május 15-én érkeztek a győri Orsolya-zárdából Sopronba. Mindenekelőtt az iskolát rendezték be, azután pedig minden igyekezetükkel azon voltak, hogy a szokásos módon elrendezett kolostoruk és templomuk legyen és ez utóbbinál a torony és a kórus se hiányozzék. Ennek a munkának a tervezője és

irányítója volt Schram. Alig készült el az apácák új otthona, máris szűknek bizonyult. 1750-ben 6200 forinton megvásárolták a szomszédos házat⁴⁸ is és még ebben az évben több mint 300 forint ráfordítással átalakításokat is végeztek rajta. Ennek során négy helyen falattöréssel összekapcsolták a két épületet, megnagyobbították a sekrestyét, egy addig konyhául szolgáló helyiséget pedig a kórushoz csatolták. A rendháztörténet nem említi nevet ezzel a munkával kapcsolatban, de valószínű, hogy ennek az irányítója szintén Schram volt, hiszen a rendhez fűződő kapcsolata nemcsak meg nem szakadt, hanem még szorosabbá vált azáltal, hogy leánya a rend tagja lett.

A soproni Orsolya-apácák első otthona ma már nincsen meg. 1861–1864. években lebontották a régi épületeket és helyükbe a ma is álló templomot, zárda- és iskolaépületet emelték. A lebontott épületnek sem külsejéről, sem belsejéről nincsen képünk, a templom berendezési tárgyai pedig ismeretlen helyre szétszóródtak, vagy megsemmisültek. Azt azonban tudjuk, hogy a templom a Sz. Kereszt tiszteletére volt szentelve, a főoltár képe azonban – a titulustól eltérően – Sz. Máriát ábrázolta két térdelő és mondatszalogot tartó szent alakjával. Valószínű, hogy Sz. Kereszt-kép is volt a templomban. E képekben, valamint az oltárépítményben szintén Schram művét sejthetjük.

Schramnak egy másik, Sopron-környéki munkájáról is értesülünk az előbb említett levélből. Schram említi ugyanis a levélben, hogy Kohlenhof-ban is dolgozott. Kohlenhof Sopron egykori jobbágy-községének, Kópházának a német neve. Két temploma közül az ún. búcsújáró-templom Behovsich Pál plébánossága alatt (1738–1775) épült. Egy 1747. évi végrendelet említést tesz az épülőfélben levő kópházai templomról.⁴⁹ Az időbeli összeesés alapján bizonyosnak vehetjük, hogy Schram valami módon részt vett a kópházai búcsújáró templom építésében, vagy berendezésében.

Egy 1750. évi levelében azt írta Schram, hogy a győri püspökség területén is („im Bistum Raab”) dolgozott. Sopron és Kópháza is a győri püspökség területén van, de úgy gondoljuk, hogy Schram az említett levélben az

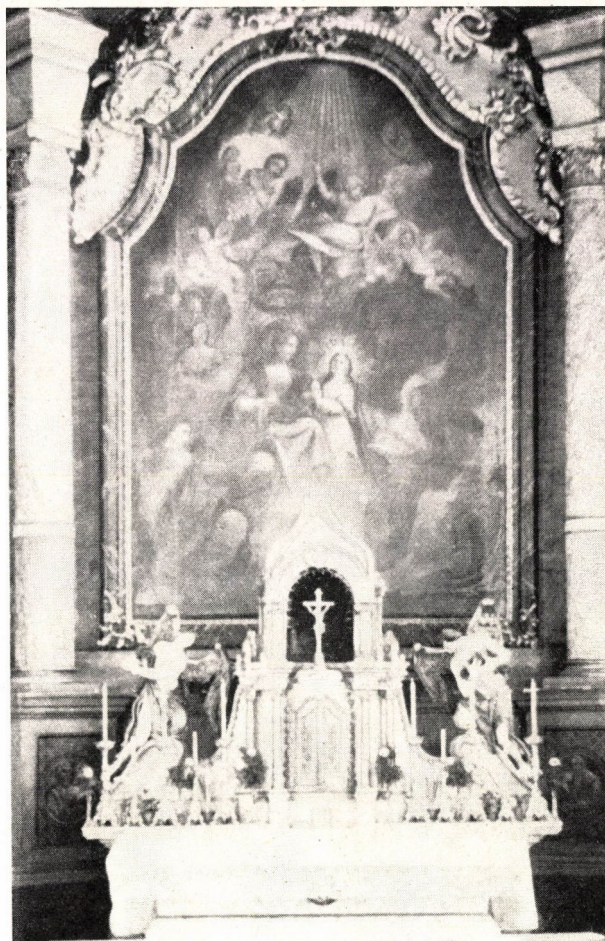


8. A pozsonyi ferences templom homlokzata

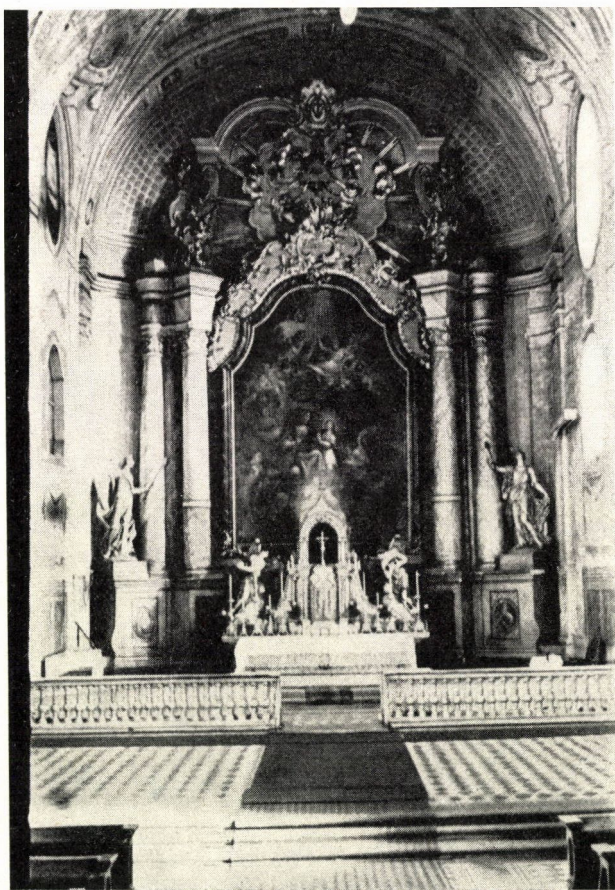
egyházmegyének valamelyik más helységére kívánt utalni. Bár a győri püspöki levéltárban nem ismeretes olyan írásos emlék, amely támogatná feltevésünket, mégis megemlítjük ezt az adatot, mert a jövőbeli kutatás esetleg hasznát veheti.

Legközelebbi adatunk 1754. május 30-ról van, amikor a Ferenc-rend marianus tartományának előjárói Budán szerződést kötöttek Schrammal az esztergomi ferences templom szentélyének és főoltárának megépítésére. Akkoriban két ferences zárda volt Esztergomban és mindkettő a marianus rendtartományhoz tartozott: az egyik a vízivárosi (*Szt. Kereszt-kolostor*), a másik az egykori királyi városban lévő (*Sz. Anna kolostor*). A szerződés ugyan nem mondja meg, hogy melyikre vonatkozik a kettő közül, mégis kétségtelen, hogy az utóbbi kolostor templomáról van szó a szerződésben. Nemcsak a helyi adottságok utalnak erre, hanem a rendháztörténet kifejezetten is megemlékezik Schramról és munkájáról.⁵⁰ Ezt a templomot és zárdát 1700-ban kezdték építeni és 1717-re jutott a munka annyira, hogy a vízivárosi zárdából kirajzott szerzetesek benépesíthették az új rendházat. A nagyobbra tervezett templomból egyelőre csak a hajó épült fel és ennek végében állott az első főoltár. A jelenlegi szentély helye még üres volt, az 1753-ban felépített torony pedig magában állott és arra várt, hogy a majd megépülő szentély egybekapcsolja a templommal.

A szerződésben Schram arra kötelezte magát, hogy a bemutatandó alaprajz és keresztmetszet szerint megépíti a templom szentélyét, magára vállalva a kőműves és napszámos-munkát a boltozattal, lizénákkal, oszlopfőkkel, párkányzatokkal és az egész oltárépítménnyel együtt. Vállalta ezenfelül, hogy a boltozatot a saját ízlése szerint történelmi és architektonikus festéssel díszíti, a falakat freskó-technikával megmárványozza, az oszlopfőket pe-



10. Az esztergomi ferences templom főoltára



9. Az esztergomi ferences templom szentélye

dig laparannyal megaranyozza úgy, amint az a „budai szentélyben” látható. Az oltárt illetően részletesen előírja a szerződés, hogy a szentségház melletti két angyalszobrot, valamint az oltár kődiszeit, a vázákat és egyéb alakokat, a szeráfokat és felhőket fehér alabástrommázzal kell bevonni. A tabernákulum angyalszobraival kapcsolatban egy szerzetes-művész nevét is megőrizte számunkra a szerződés. Akként rendelkezik ugyanis, hogy ha Kristóf testvér⁵¹ nem volna képes arra, hogy az angyalszobrokat elkészítse, akkor Schram idegen szobrásszal, a saját költségén fogja elkészíttetni azokat. Mindezek fejében 1500 forintot ígért a rend Schramnak. Ebből az összegből 300–400 forint előleget adnak, a többit a munka befejezése után fizetik meg. Az 1500 forintból fizeti Schram a kőműveseket és napszámosokat, beszerzi az aranyat, festéket, lenolajat, vásznat, ecetet; viseli az architektonikus festés és márványozás, valamint a festéshez szükséges keretek költségét. Viszont a rend adja a követ, a téglát, a homokot, a fuvarokat, az állványokat, az asztalosmunkát és a vasat. A rend adja továbbá a márványozó, az aranyozó, az inas és az esetleg alkalmazandó szobrász számára a saját mindennapi élelmükkel azonos minőségű ételmezést és italt, de lakást nem. Ezek részére megfizeti a rend az Esztergomba utazás költségét is, a visszautazás költségét azonban csak akkor, ha egész nyáron át dolgoztak. Magának Schramnak hetenként megtöltik a pincetokját óborral. Mindezekon felül a rendház adja azokat az apróságokat, amelyeket az ilyen nagy munkánál nem lehet kimerítően felsorolni, mint például a szükséges parazsat, rossz edényeket és 2–3 öreg hordót a freskófestéshez és más efféléket. Külön 100 forintért

vállalta Schram a stallumok, a kredenc-oltár⁵² és a hozzátartozó két kép elkészítését.

Az eredeti szerződésre vezetett elismervények szerint Schram 1755. augusztus 30-án és 1756. március 6-án 150–150 forint előleget vett fel, ugyanez év november 4-én pedig elismerte az egész szerződési összeg felvételét. Figyelemmel arra, hogy a május hónapban kelt szerződés még csak elkészítendő tervről tesz említést, továbbá, hogy az építőanyag beszerzése is időbe került, 1754. nyarának közepe előtt nem kezdődhetett meg a munka. A szerződés szerinti munkák befejezése nyilván egybeesik a teljes kielégítés elismerésével.

Még be sem fejeződött az 1754. évi szerződésben vállalt munka, amidőn 1756. március 19-én újabb szerződést kötött a rend Schrammal. Megtudjuk ebből a szerződésből, hogy a templomhajó második boltszakasza annyira megrepedezett, hogy beomlással fenyegetett. Schram jótévként (qua benefactor) 250 forint mérsékelt összegért vállalta el a boltozat megújítását. A szerződés a következőképpen részletezi a munkát: a rend által beszerzendő faanyagból Schram elkészíti az állványzatot és lebontja a régi boltozatot és egy heveder ív alkalmazásával új csehsüveg-boltozatot épít, azt bevakoltatja és bemészelteti. Az ácsok kivételével az összes munkásokat Schram fizeti, a pallér élelmezését azonban a rendház adja. Ennek az újabbban vállalt munkának a befejezéséről sincsen naptárszerű adatunk, de valószínűnek tartjuk, hogy még ugyanazon év őszéig, vagyis az első szerződésben vállalt munkával együtt elkészült.

További szerződést nem ismerünk ugyan, de a rendháztörténet feljegyzéseiből tudjuk, hogy Schram az előbb említett boltszakaszt freskóval is díszítette, mégpedig ingyen, és megígérte a templomhajó másik két boltszakasának, valamint a kórus boltozatának kifestését is. Az 1757. évi folyamán Schram be is váltotta ezt az ígéretét. Ugyanekkor magas, kupolaszerűen boltozott sekrestyét építettek a szentély mögé és megerősítették a tornyot is.⁵³

Pálkás László úgy véli,⁵⁴ hogy a templom mai homlokzata az 1745–55. évek stílusjegyeit viseli magán, tehát a homlokzatnak is átalakításra kellett kerülnie ebben az időben. Véleményét azzal is indokolja, hogy a templomhajó újjáépítése meg sem történhetett volna a homlokzat új kialakítása nélkül. Arra azonban nincs adatunk, hogy az egész templomboltozat (tehát a kórusnak a homlokzattal érintkező boltozata is) megújításra került. Ha pedig összehasonlítjuk ezt az egyszerű homlokzatot a Schram által alkotott és gazdagon tagolt pozsonyi homlokzattal, akkor valószínűtlennek kell tartanunk, hogy ezt a homlokzatot Schram tervezte volna.

Schram esztergomi falképeiből semmit sem ismerünk. Amióta ezek a freskók elkészültek, sok viszontagságon ment keresztül a templom. A földrengés, majd árvíz okozta rongálások helyreállítása után két alkalommal kimeszelték, majd három ízben újból kifestették.⁵⁵ Ennek ellenére sem lehetetlen azonban, hogy Schram művének legalább egyes töredékei ma is ott rejtőzzenek a többszörös vakolat- és festék-réteg alatt. Példa erre a templom mellé épített loretti kápolnában az 1964. évi restaurálás alkalmával előkerült freskótöredék.

A szokatlanul hosszú szentély (9. kép) a hajónál kevésbé világos, annak ellenére, hogy a déli oldalfalát egymás felett elhelyezett két-két ovális, illetőleg szegment-ívekkel keretelt ablak töri át. Ennek az az oka, hogy az északi oldal ablakait befalazták, amikor a zárdaépületre emeletet húztak. Eredetileg a főoltár feletti *Istenségem* mögött is ablak törte át a szentély falát. A templom külsejének 1963. évi renoválása során, a régi vakolat leverésekor előkerült ez az ablaknyílás. — Csak egy sor állított téglával volt befalazva; a kalapácsütések alatt a téglák ledőltek és a nyíláson keresztül besüthött a templomba a felkelő nap. Ezt az ablakot bizonyára akkor falazták be, amikor a már említett sekrestyét eléje építették és így az ablak nem szolgálhatta tovább az eredeti rendeltetését. Mivel pedig az ablak immár belső térbe nyílt, elegendőnek találták az állított téglákkal való elzárását.⁵⁶

A toronyépítmény változatlan, sisakja azonban eredetileg nem volt a toronynak, csak egyszerű zsindeletővel volt fedve.⁵⁷

A szentély berendezése annyiban változott, hogy ma már nincsenek ott stallumok, hiányoznak a kredencoltárhoz tartozó képek, a szentélyt elzáró bábos korlátot pedig — amely eredetileg a szentélybe vezető lépcsőnél állott — közelebb vitték az oltárhoz.

Lényegében változatlanul maradt reánk a hatalmas oltárépítmény és az oltárkép. 1857-ben ezeket is restaurálták ugyan, 1909-ben pedig Tóth Mihály esztergomi aranyozó-mester „a főoltárképet keretjével együtt ingyen megújította”, végül az 1914. évi munkálatok sem hagyták érintetlenül, de ezek aligha mentek túl a szobrok, oszlopok és egyéb díszítmények átfestésén, illetőleg az oltárkép tisztításán és lakkozásán.

A nagyméretű (4 × 6 m) és erősen megsötétedett oltárkép Sz. Annát ábrázolja, amint Máriát imádkozni tanítja. A középtől kissé balra vázával díszített postamens előtt ül Sz. Anna, mellette összekulcsolt kézzel áll a kis Mária. Jobboldalt Sz. Joachim elnévülten olvas, közte és a főalak között angyal áll. Baloldalt térdelő nőalak párnára helyezett koronát és jogart nyújt Mária felé. Hátrább egy másik alak áll. Felül sugárnyaláb tör be a képmezőbe, alatta pedig két nagyobb és több kisebb angyal felfelé, illetőleg lefelé mutató gesztusokkal kapcsolja össze az égi és a földi régiót.

A felül megtört ívekkel záródó oltárképet sötétre fényezett és kevés aranyos díszítéssel élénkített keret veszi körül. A keret belső szélén keskeny aranszegély húz választóvonalat a keret és a kép közé. Felül széles aranszav koronázza a kép keretét, rajta rokokó kagylódíszek. Az oltárképtől kétoldalt két-két ferdén beállított sima törzsű oszlop magas párkányt tart, a párkányon díszes rokokó vázák. Az oszlopokon kívül nagyméretű álló szobrok fordulnak a kép felé. Az oszloppárokot koronázó párkányokat a szentély falához simuló díszítmény kapcsolja össze, a közepén felhőkoszorúval övezett *Istenszemmel*.

Magán az oltáron (10. kép) sokat változtatott az 1914. évi restaurálás. Korábban ugyanis — erre még számosan emlékeznek — a jelenleginél sokkal alacsonyabb szentségház állott az oltár közepén. A két adoráló angyal térdeplőjéül szolgáló kettős voluták felső csigája a szentségház fölé magasodott és a két csiga között, a szentségház tetején állott a feszület. Az akkori restaurátor befejezetlennek tartotta az oltárnak ezt az állapotát, ezért a felső volutákat levágta, a szentségházat felemelte és széles párkányt illesztett föléje, erre pedig magas tornyosuló mennyezetet épített, amely eltakarja az oltárkép jókora részét. Az angyalok most felül megcsonkított volutákon térdelnek, a szentségház ajtaja és az angyalszobrok között keletkezett széles és üres falfelület pedig két-két aranyozott oszlop beiktatásával tagolta a restaurátor.

Az oltárépítmény, különösen a két álló szobor (3. kép) emlékeztet a Maria Trost főoltárára, az oszlopok és az oltárkép kerete pedig az ottani két nagyobb mellékoltárra. Magának az oltárnak adoráló angyalai az oltár eredeti állapotában éppúgy a szentségház fölé hajoltak, mint Maria Trost főoltáran.

Külön kell megemlékeznünk az oltár szobrairól, összefüggésben a Maria Trost főoltára szobraival. Schram nem volt ugyan szobrász, de tudjuk, hogy rajzokat készített a Maria Trost oltárait készítő szobrász számára. A forrásokból nem derül ki, hogy Schram csupán az építészeti részek tervét adta-e a szobrásznak, vagy ő készítette-e az oltárt díszítő szobrok rajzát is. Úgy véljük, hogy az esztergomi oltár választ ad erre a kérdésre. Az esztergomi szerződés ugyanis elrendeli a szobrok készítését, de mégis csak esetleg alkalmazandó szobrászról beszél. Nyilván azért, mert a szobrok kifaragását egy szobrászkodó szerzetesre, Kristóf testvérre kívánták bízni. Kristóf testvér szobrászi képességét illetően azonban bizonytalanok voltak a szerződő felek, ezért a szobrok megtervezését nem bízták rá, ez Schram feladata maradt. A két álló szobrot Pálkás László is a vidéki átlagon felülemelkedő, jelesebb mesternek tulajdonítja. Mindez azt valószínűsíti, hogy a Maria Trost-i és az esztergomi szobrok egyaránt Schram rajza után készültek, de Esztergomban jobb iskolázottságú mester volt a kivitelező.

A ferences tempom főoltára a legnagyobb szabású és a legdiszesebb Esztergomnak a mi korunkig is megmaradt barokk oltárai között és országos viszonylatban is messze az átlag fölé emelkedik. Ezért jelentős eredménynek tekinthetjük, hogy sikerült mesterét megtalálnunk és a Maria Trost-i oltárral párhuzamba állítanunk.

Mintegy száz méternyire a ferences templomtól van az egykori királyi város — a mai belváros — plébániatemploma. Eredetileg a ferencesek középkori temploma állott itt, amely rombadőlt a török uralom idején. Az újrā-
éledő város e romok közé építette plébániatemplomát még a XVII. század végén, a ferencesek visszatelepülése előtt. Ez a templom csak ideiglenes építmény volt és ismételt javítások ellenére is a XVIII. század közepén már összefüggéssel fenyegetett, ezenfelül szűk is volt már a megnövekedett lakosság számára. Ezért a város elhatározta a templom újjāépítését és a tervek elkészítésére a szomszédos ferences templomon dolgozó Schramot kérte meg. Schram tervét az 1756. január 16-i tanácsülésen ismertették.⁵⁸ A tanács megbízta Pomházi Mátyás bírót, mutassa be a tervet Grassalkovics Antalnak, a királyi kamara elnökének és kérje ki véleményét. Pomházi február 13-án számolt be küldetéséről: Grassalkovics egyelőre az építkezés anyagi vonatkozásait kívánta megismerni. Erre nézve írásbeli jelentést tett a város, majd Grassalkovicsnak ugyancsak írásbeli válasza után a március 6-án tartott tanácsülésben elhatározták, hogy a Schram terve szerint megkezdendő munkát három helybeli kőművesmesterre bízák, akik felett Christian Mayer, a város szerződéses kőművesmestere fogja betölteni a pallér szerepét, a felügyeletre pedig Schramot kéri meg. Április 26-án Schram személyesen megjelent a tanács előtt és elfogadta ezt a megbízást, mégpedig ingyenesen, csupán azt kötötte ki, hogy szabad keze legyen a kőművesek felvételére és elbocsátására. Biztosította továbbá a várost, hogy Esztergomból való eltávozásra, vagy halála esetén ugyancsak minden ellenérték nélkül felhasználhatja az általa készített tervrajzokat. Ekkor elkezdődött a munka és elég gyorsan haladt, mert a július 17-i tanácsban már jelentették, hogy az alapozás túlnyomórésztben, augusztus 5-én pedig, hogy teljesen készen van.

Szokatlan dolog, de a városi jegyzőkönyvek tanúsága szerint így történt: az alapok elkészülte után kezdtek tanácskozni azon, hogy kire bizzák a templom felépítését, továbbá hogy munkanemek szerint különböző szerződések-e az egyes iparosokkal, vagy egy vállalkozónak adjanak-e ki valamennyi munkát. Még július 17-én felhívták Schramot, hogy részletes szerződéstervezetét írásban nyújtsa be. Az augusztus 5-én tartott tanácsülésen Schram szerződéstervezetének megtárgyalása után úgy határoztak, hogy valamennyi munkát egy vállalkozónak adnak ki, mégpedig vagy Schramnak, vagy más alkalmas mesternek. Ugyanekkor elrendelte a tanács, hogy Schram tervrajzáról másolatokat készítsenek és ezeknek egyike a városi tanács őrzetében marad, a másikat pedig majd kiadják a megbízandó mesternek.

Augusztus 16-án újból tárgyalták Schram tervezetét, de dönteni ekkor sem tudtak. Úgy határoztak, hogy újból kikéri Grassalkovics tanácsát. Pomházi városbíró most már másodízben kereste fel a kamaraelnököt és mutatta be neki Schram tervét. Pomházi az augusztus 21-i tanácsban számolt be Grassalkovics válaszárol. Eszerint a város egyelőre építkezzék, amíg a saját erőforrásaiból telik, ha pedig ezek kimerültek, akkor tegyen jelentést a kamarának. Egyúttal figyelmeztette a várost, legyen óvatos abban, hogy kire bizza a munkát (cuipiam vero tale opus erga ineundam conventionem concedere cautus sit Magistratus).

Ezután többé nem fordul elő Schram neve a város jegyzőkönyveiben. Az építkezés ügye is csak 1757. március 9-én került újból a tanács elé. Megint elküldötték Pomházi Grassalkovichhoz, hogy megtudják a kívánságát. A március 22-i ülésben azután bemutatta Pomházi a tanácsnak Oracsek Ignác budai építőmestert, a tanács pedig megbízta Oracseket, hogy készítsen tervet az építkezés folytatására. Schram is ez idő tájt érkezhetett vissza

Esztergomba, hogy folytassa a ferenceseknél elvállalt munkáját. Nyilvánvaló, hogy Grassalkovics kívánságára mellőzte a város Schramot és bízta meg Oracseket az építkezés folytatásával. Ismeretes, hogy Oracsek Grassalkovics pártfogoltja volt,⁵⁹ de hogy ezen túl is volt-e valami oka Grassalkovicsnak arra, hogy Schram mellőzését kívánja a várostól, azt nem ismerjük. Mindenesetre sajnálatos, hogy Schram tervei nem maradtak reánk.

Schram utolsó ismert műve a győri ferences templom szentélyének újjāépítése és új főoltára. Győr visszafoglalása (1598) után a visszatelepülő ferencesek a török által lerombolt templomuk és kolostoruk helyett a szintén romokban heverő, egykor Sz. István vértanú tiszteletére szentelt templom helyén építették fel új templomukat és kolostorukat. Ezt a templomot az 1654. évi tűzvész után újjāépítették, de az 1752. évi tűzvész, majd az 1763. évi földrengés ismét megrongálta. A szentély ekkor oly súlyos sérüléseket szenvedett, hogy szinte újjā kellett építeni. A rend Schramra bízta a munka elvégzését. Az 1763. augusztus 1-én kelt szerződés szerint Schram feladata volt a sérülések kijavításán túl a falak márványozása, illetőleg stukko-díszítése, a boltozat freskóinak elkészítése, új főoltár építése és ezzel kapcsolatban a 17 láb magas és 11 láb széles (5,37 × 3,42 m), Sz. István első vértanút ábrázoló oltárkép megfestése. A bemutatott terv szerint az oltárépítmény magassága 54 láb, mélysége 5–7 láb (4,10 × 2,37 m). Két teljes és négy féloszlop félkupolát tartott az oltár felett. A régi oltárszobrokat felhasználhatta Schram, de újra kellett aranyoznia őket. Két kisebb képet is kellett festeni 13 × 7,5 láb (4,1 × 2,37 m) méretben, mégpedig mindhárom képet egybeszőtt vászonra. Végül még kredenc-oltárt és 15 láb magas, 11 láb széles stallumot is kellett készítenie a szentély számára. E munkákért 1800 forintot ígért a rend és megígérte azt is, hogy Didacus testvér⁶⁰ a munka egész ideje alatt Győrben fog tartózkodni és segítségére lesz Schramnak.

A győri ferences kolostort II. József feloszlatta, a kolostorból megyeháza lett, a templomból gyülesterem. A mai megyeház homlokzatán még kimutathatók az egykori templomhajó ablakai, de a szentélyre már 1961 előtt sem lehetett ráismerni. 1961-ben az addigi nagytermet horizontálisan ketté osztották, az alsó rész megmaradt tanácsteremnek, a felső részen pedig hivatali helyiségeket alakítottak ki.⁶¹ A templom berendezési tárgyait még a XVIII. század végén szétosztották a környékbeli templomok között. Schram alkotásai közül a szentségház és az oltárkép Somlóvásárhelyre került és jelenleg is az ottani plébániatemplom főoltárát díszíti.⁶² A kép közepén Sz. István térdel, jobbról két férfi követ emel a vértanúra, a lábuknál Saul ül. Baloldalt díszruhás alak, mögötte lándzsát tartó lovas. Felül pálmát hozó angyal töri át a felhőt, körülvéve kisebb angyaloktól.

Az eddigiekben röviden ismertettük azokat az alkotásokat, amelyeket az írásos adatok alapján joggal tartunk Lucas de Schram műveinek. Kétségtelen azonban, hogy Schram életének korábbi, bécsi szakaszában egyebet is alkotott, mint a Maria Trost-i képeket. Úgyanígy a két évtizedes magyarországi munkásságának is több eredménye kellett, hogy legyen a most felsoroltaknál. Egyes ismert művei között több éves közök vannak, az pedig nem valószínű, hogy ilyen hosszú időszakok munka, alkotás nélkül teltek el. Schram lappangó műveinek felkutatását kívánjuk elősegíteni azzal, hogy befejezésül rámutatunk néhány olyan műre, amelynél esetleg gyanítható Schram szerzősége.

Elsőként említjük meg az Orsolya-apácák győri zárda-ját és templomát. Az előbbi 1746–1747. években épült, a templomot pedig 1762-ben kezdték építeni.⁶³ A Schram és az Orsolya-rend közötti kapcsolatot, továbbá, hogy Schram 1763-tól haláláig Győrben dolgozott, kínálja azt a feltevést, hogy legalábbis a templomnak eddig ismeretlen tervezőjét Schramban keressük.

A másik — és több lehetőséget kínáló — az a kapcsolat, amely Schram és a ferencesek marianus rendtartománya között állott fenn. A pozsonyi, esztergomi és győri ferencesek kolostorok egyaránt a marianus provin-

ciához tartoztak, sőt Pozsony akkor a provincia központja volt. 1745., 1754–57. és 1763. évek jelzik Schramnak a marianus ferencesek számára végzett, eddig ismert munkáit. Ilyen folyamatok kapcsolat alapján nem tűzött merészség feltételeznünk, hogy ez időhatárok között a rendtartomány többi kolostorában történt építkezések és templomberendezések sem történtek Schram közreműködése nélkül, különösen ha nem valamely mecenás, hanem maga a rend volt a megrendelő. Ezért Kósa Jenő egykori tartományfőnök⁶⁴ kézíratos műve alapján sorra vettük a rendtartomány kolostorait és közülük az alábbiakat említjük meg:

1743-ban új emelet épült a soproni kolostorra.

1747 januárjában legett a pápai zárda, a templom szentélye bedőlt. A sérüléseket még ugyanabban az évben helyreállította egy név szerint ismeretlen architectus.

A pesti zárda rendbehozása 1748-ban fejeződött be.

1749-ben új szárnyat építettek a nagyszombati kolostorhoz.

1750-ben a komáromi zárdának a piac felé eső részén új épületszárnyat emeltek.

1752-ben Budán (a későbbi helyőrségi templomban) lorettói kápolnát építettek a szentély északi oldalához. Itt fel kell hívunk a figyelmet arra, hogy az esztergomi templomra vonatkozó 1754. évi szerződés Budán kelt és úgy rendelkezik, hogy a márványozásnak és aranyozásnak úgy kell történnie, amint az a budai szentélyben látható.

A rend simontornyai építkezése 1754-ben jutott annyira, hogy „konvent”-nek lehetett nevezni. Érdemes itt megemlíteni, hogy a simontornyai ferencesek 1758-ban azzal a kéréssel fordultak Esztergom város tanácsához, adja oda templomuk számára az akkor lebontott régi plébániatemplom kapuját.⁶⁵

A szombathelyi templom és kolostor átépítése 1759-ben kezdődött.

1764-ben új szárny épült a nyitrai kolostorhoz azon az oldalon, amely az alsó városra néz.

A székesfehérvári zárda 1730-ra készült el annyira, hogy megérdemelte a konvent nevet, de még számos ötéves időszak (plura lustra) telt el addig, amíg a konvent és a templomot teljesen befejezték.

Az esztergom-vízvárosi egykori ferences (Sz. Kereszt) templomnak és zárdának jelenleg is álló épülete 1750-re nagyjából elkészült ugyan, de még 1774-ben is (usque hodiernum diem) sok gondot okozott a rendtartománynak azok teljes befejezése. Ebben az időközben esnek azok az évek is, amelyekben Schram a királyi városi ferenceseknél dolgozott. Ha Schram esztergomi munkássága idején egyáltalán történt valami építés, vagy berendezés a vízvárosi zárdában, az nem történhetett meg Schram nélkül. Ezt a kolostort II. József szintén feloszlatta. A templom berendezési tárgyait néhány Esztergom-környéki község (Tokod, Tát, Csolnok, Leányvár) templomai között osztották szét.⁶⁶

Lucas de Schramnak máig is fennmaradt művei jelentős emlékei a XVIII. század művészetének. Ennek ellenére emléke elhalványult, szinte feledésbe ment. Az utóbbi évtizedek kutatásai azonban egyre több alkotását tették ismertté. A munkánk során összegyűjtött adatok nemcsak további, eddig ismeretlen műveire derítenek fényt, hanem személyéről, jelleméről is elárulnak néhány vonást: tehetséget és műveltséget, önzetlenséget és szerénységet. Személye és művei egyaránt megérdemlik, hogy halálának kétszázadik évfordulója alkalmából megemlékezzünk róla.

dr. Prokopp Gyula

J E G Y Z E T E K

¹ Schram következetesen így írta a nevét még a német nyelvű szövegekben is, és mindig latin betűkkel.

² Tölgyesi Felícia, *A pozsonyi barokk építészet* – Budapest 1937. Barcza László, *A Szt. Ferenc-rendiek Győrről* (Dunántúli Hírlap, 1928–92. szám.)

Németh Ambrus, *Szentferenc-rendiek Győrről* (Győri Szemle, 1931. évf. 204. o.) Pálkás László *Esztergom XVIII. századi művészeti emlékei*, Budapest 1937. Csatai Endre *Altomonte és Schaller István szerepe a soproni barokk festészetben* (Művészettörténeti Értesítő, 1952. 71. o.) Schramot, mint építésszt említi az esztergomi plébániatemplom építésével kapcsolatban: Réh Elemér, *A régi Buda és Pest építésmesterei Mária Terézia korában*, Budapest 1932. 18. és 80. o. A nagy összefoglaló művek közül említik Schramot: Garas Klára, *Magyarországi festészet a XVIII. században*, Budapest 1953. 250. o.

Aggházy Mária, *Barokk szobrászat Magyarországon*, Budapest 1959. II. köt. 212. és 220. o.

Csatai Endre, *Sopron és környéke műemlékei* (Magyarország műemléki topografiája, II.) Második kiadás, 1956. 138, 377. és 408.

³ Thieme-Becker, *Allgemeine Lexicon der bildenden Künstler*, Wien 1936. XXX. köt. 277. o. „Lucas von Schramm, Maler in Steiermark. Fresken (Verherrlichung Maria) in Querschiff und Chor der Wallfahrtskirche Maria Trost bei Graz 1736–37. Altargemälde Joachim in Tempel und Geburt Maria. Altaraufbauten von Schram gezeichnet im Querschiff ebenda. Die Fresken im Hauptschiff ebenda von J. B. Scheith 1752/54 nach Schrams Entwürfen ausgeführt.”

⁴ Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, 2. Abt. Österreich I. 1933.

⁵ Hans Rohrer, *Maria Trost bei Graz* (Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 27.) Salzburg 1962.

⁶ Rochus Kohlbach, *Die barocken Kirchen von Graz*, Graz 1952. 183–202. o.

⁷ Mindkét szerződés teljes szövegét a függelékben közöljük. A korábbi szerződés eredetiben és egykorú másolatban, a második csupán egykorú másolatban van meg az esztergomi ferences rendház levéltárának töredékei között, amelyeket jelenleg a primási levéltár őrzi.

⁸ Az első szerződésben említett rajzok nem maradtak ránk. ⁹ A Schram-családra vonatkozó adatokat a trieri Bistumsarchiv közléséből ismerjük. Az ottani Szt. Lőrinc-plébánia anyakönyvei őrzik az ősök nevét is, még pedig az apa felnevelő 1602. a Jamar családét 1637. óta. Az apa egyik testvére – Franz Jacob – pap volt, aki baccalaureatust szerzett a trieri egyetemen. Ennek keresztapja Jacob Schram, juris utriusque doktor és a trieri Szt. Simeontemplom kanonoka. – 1713-ig még két fiú és négy leány született a szülők házasságából. 1726. után többé nem fordul elő a Schram név a trieri anyakönyvekben.

¹⁰ Lásd a 20. sz. jegyzetet.

¹¹ A trieri Bistumsarchiv közlése. – A Trier-hez legközelebb eső Mainz-i egyetem levéltára a második világháború során elpusztult.

¹² Schramnak a Maria Trost-i pálosokhoz írt leveleiből néhány

idézetet közöl Kohlbach a már említett művében. További részleteket Hans Rohrer volt szíves közölni a már szintén említett ismeretető füzethez gyűjtött adataiból. – A Maria Trost-i pálosok levéltárát a grazi Landesarchiv őrzi (Finanzprokuratur No. 3446 és 3552. Valószínű, hogy még további Schram-ra vonatkozó adatokat is őriznek ezek az iratsomók, és Hans Rohrer vállalkozott is az iratok újabb átvizsgálására, de az iratok nem voltak többé hozzáférhetők. – A szövegnek Maria Trostra vonatkozó adatait – ha más forrást nem nevezünk meg – Hans Rohrer, illetőleg Rochus Kohlbach közléséből vettük.

¹³ Az Akademie für bildende Künste rektori hivatalának értesítése.

¹⁴ Schramnak pozsonyi működésére vonatkozó adatokat Tölgyesi Feliciának már idézett művéből vettük.

¹⁵ Schram győri munkásságára vonatkozó adatokat – ha egyéb forrást nem nevezünk meg – a 2. sz. jegyzetben felsorolt, Győrre vonatkozó művekből vettük.

¹⁶ „Anno 1736: ... De Maria Trostensi Thaumaturga ... tanta autem frequentia populi ejus auxilium implorantis confluebat, ut anno praesente ... tantum contulerunt acris, ut Sanctuarium Ecclesiae, aliquotque ejus sacella per D. Lucam de Schram, Suae Majestatis Caesareae pictorem, summo artificio, coloribus illustrari potuerint ...” Ezt az eddig ismeretlen adatot tiszkevári Molnár István szíves közlésének köszönjük. – A pálos rend feloszlátása (1786) után világi plébánia lett a templom, 1846. óta pedig a ferences rendé.

¹⁷ Inschinerius = Ingenieur = mérnök.

¹⁸ A soproni Szt. Mihály plébánia halotti anyakönyveinek VI. kötetében.

¹⁹ Csatai, *Sopron és környéke műemlékei*, 138. o.

²⁰ Schramnak Kristóf nevű fiával kapcsolatban a gumpendorfi katonai mérnököskola nyilvántartása így jelöli meg az apa foglalkozását. (Friedrich Gatti), *Geschichte der k. k. Ingenieur und k. k. Genie Akademie, 1717–1869*, Wien 1901. I. 208. o.)

²¹ Az 1738. december 3-án kelt összeírást a bécsi Akadémia für bildende Künste levéltára őrzi. Az összeírás címe: „Specification deren jenigen Malern, welche sich bey fürgenommener Untersuchung auf Verschiedentliche Schutz- und Freyheiten per expressum berufen haben”. Schramra vonatkozóan a következőket olvashatjuk: „In der Stadt: ... 27. Schram Lucas, aus dem Reich geb., cath., verheurath, 1 Kind, ist zugleich ein Ingenieur, und practicirt die Mahlerey nur als ein Neben-Kunst, seye Magister Philae und halt sich des Universitatl. Schutzes. Mahlet Altar Blätter, und ander Kirchen-Stuckh.” (A bécsi Kriegsarchiv szíves közlése.)

²² Az Österreichisches Staatsarchiv (Haus-Hof-und Staatsarchiv) közlése.

²³ Schram egyik festő-kortársa, Johann Jacob Zeiller (1708–1783) szintén megkapta és nagy ritkán használta is a „Suae Caesareae Majestatis Pictor” címet, de aktaszertű nyoma ennek sincsen. (Pius Fischer, *Der Barockmaler Johann Jacob Zeiller und sein Ehler Werk*, München 1964. 27. o.)

²³ Jeney Ferenc szóbeli közlése szerint a győri várostartóknak művelői azon a véleményen vannak, hogy Schram a győri várépítésnél működő katonai építész volt, azért viselte az „architectus caesarius” címet. A Hadtörténelmi Intézet értesítése szerint azonban a kutatás szempontjából számításba jöhet, General Commando für Ungarn” 1741-től 1764-ig terjedő regiszterében Schram neve nem fordul elő. A bécsi Kriegerarchiv válasza szintén negatív: a Hofkriegsrat protokollumaiban nem található Schram neve. — De ha alapos lenne is az említett győri vélemény, ez nem adná magyarázatát annak, miért nevezték őt a pálosok már 1736-ban császári festőnek.

²⁴ Schram házasságára és gyermekeire vonatkozó adatokat a bécsi Stefansdom-plébánia volt szíves közölni. Az első házassági bejegyzés szövege a következő: az olvashatatlan rész ki van pontozva „... der kunstreiche H. Lucas von Schram, Academist von Chur-Trier, auch allort gebürtig, mit der Ehr- und Tugendreichen J. Maria Josepha Allengeton des H. ... von Allengeton, N. Ö. Land-schafts-Rait-Offizier und ... Regina seiner ehel. Frau, eheliche Tochter ... (a tanúk neve szintén olvashatatlan)”. Ebből a házasságból három gyermek született: Theresia Josepha (1734), Josepha Maria Julianna (1738), és Theodor (1739).

²⁵ Az első feleség halálára vonatkozó bejegyzés: „Gestorben am 31. Jan. 1740. des Herrn Lucas de Schram seine Frau Josepha, in Hillebrandis Haus beim Kärntner Tor.”

A második házasságra vonatkozó bejegyzés: „Lucas de Schram, Architectus, viduus mit der Wohl Edl geborene Fräule Maria Magdalena v. Simschön, Herr Mathias Fortunat v. Simschön Kayserl. Rait-Rats und Frau Francisca geborene v. Most ehel. Fräule Tochter. Zeugen: Johannes Ignatius Albrecht, Medicinæ Doctor, Andreas de Mohr, Cancellarius Aulicæ Registrator.”

Schram Kristóf nevű fiának születésére vonatkozó anyakönyvi bejegyzést nem sikerült megtalálnunk. Valószínűleg a második házasságból született. Meghalt 1758-ban.

²⁶ Néhány életrajzi adata található a soproni Orsolya-zárda *Ausführliche Beschreibung der Ankunft und übrigen Begebenheiten deren Kloster-Jungfrauen Soc. Stae Ursulae in Odenburg, bey dem Hl. Kreuz genannt. I. 1747—1859.* című kéziratos könyvében, amelyet jelenleg a soproni állami levéltár őrzi. — A halálára vonatkozó adatot a soproni plébánia volt szíves közölni. Ugyancsak a plébániának köszönhetjük Schram özvegyének halálára vonatkozó anyakönyvi bejegyzés szövegét, amelyet már korábban közöltünk.

²⁷ Az anyakönyvi bejegyzés szövege: „1765. Augustus 26. Lucas Schrom — Inschinerius — 62 annorum.”

²⁸ Az 1780. december 9-én kelt végrendeletben Schram özvegye a soproni Orsolya-zárdát tette meg általános örökösévé, de emellett mások javára is tett intézkedéseket. Ezek között a végrendelet 5. pontjában a következőképpen rendelkezik: „Meiner Schwestern Francisca Dobnerin hinterlassenen Tochter Katharina, dermalen verwittibten Hamelin in Vienne 20 Gulden ...” (Soproni állami levéltár, Ld. S. Fasc. 12. No. 709.) — Schram özvegyének halála után Dobner Katalin nem volt megtalálható Bécsben, ezért a Wiener Zeitung 1788. május 17. számában hirdetmény jelent meg, amelyben felhívták „Katharina Dobnerin, verwittibten Hamelin”-t, hogy jelentkezzen a soproni tanácsnál a 20 forintnyi összeg átvétele végett.

²⁹ Ez a ház a mai Orsolya tér 2. számú ház helyén állott. (Sopron és Környéke Műemlékei. 2. kiadás. 219. o.) — A ház eladásával kapcsolatos tiltakozás a soproni városi tanács 1742. évi jegyzőkönyvének 206. oldalán található. — A „Haus- und Grundbuch Beschreibung pro Anno 1743” című összeírás 279. oldalán Schram már háztulajdonosként szerepel. (A soproni állami levéltár közlése.)

³⁰ A soproni állami levéltárban őrzött „Fassions-buch 1746—1758” című kötet 16. oldalán olvasható, 1746. május 12-én kelt bejegyzés szerint Schram eladta „sein frey-eigentümliches Haus, welches in der Innere Stadt bey denen Fleisch-Bänken, zwischen den Vorsteinischen, ehedem Ferdinand Dobnerischen und Frau Schreiberin, geborene Ungerin Behausung liegt, vermöge eines von ihm ausgefertigten Contracts und respective Kauf-Briefes de dato 30. Okt. 1745. jure perennali et perpetuo, umb eine Summe Geld von Viertausend Gulden und ein Hundert Species Dukaten Layt—Kauff, an Frauen Marianna von Niglin, jedoch ohne der dazu gehörigen Haus-Grundstücken ...”

³¹ Schram 1749-ben Sopronból kelt levelében azt írta Maria Trost priorjának, hogy „mit hiesigem Herrn gewesten Burgermeister eine Kirchfahrt nach Maria Trost” tervez. Bán János szíves közlése szerint ez a volt polgármester nem lehetett más, mint Petrák Ferenc. „Kostknabe aus eigenen Mitteln” (Gatti-nak a 19. sz. jegyzetben említett művéből.)

³² Andreas Stengg grazi kőművesmester. 1696-ban említik először, 1724-ben „Hofmaurermeister”-re nevezték ki, meghalt 1741-ben. Pópallérként dolgozott a bécsi Burg, valamint a budai vár építésénél. (Thieme—Becker. XXXI. köt. 588. o.)

³³ Schokottinig személyére vonatkozóan nincsenek közelebbi adataink.

³⁴ „Wegen der Gefehr sambt Architectur abgestorben.”

³⁵ Franz Nacher személyére nincs közelebbi adatunk. Az 1736. évi Maria Trost-i számadások „Frantz” néven említik abból az alkalomból, hogy harisnyát, cipőt és ingre való vásznat adott neki.

³⁶ Johann Baptist Scheith grazi festő. 1745 óta tagja a stajerországi „Malerkonfraternitas”-nak. Meghalt 1755-ben. Maria Trost freskói kívül több oltárképet is festett. (Thieme—Becker. XXX. köt. 15. o.)

³⁷ „... die Malerei also einzurichten, dass in selbst sowohl die colorit als übrige arth des Herrn von Schramb so vill möglich imitirt und nach gearhtet werde.” — mondja a szerződés. A lakások és élelmiszerek felül 200 forintot és 12 dukátot biztosított a szerződés Scheith részére ezért a munkáért, amelyet 1752. őszéig be kellett volna fejeznie. Ezt a túl rövidre szabott határidőt azonban Scheith alaposan túllépte. 1754. januárjában újabb szerződésben arra kötelezte magát, hogy a kórust és a hátsó falat „nach der gemachten Abzeichnung” 40 forintért kifesti. — Scheith az inasával (Lehrjung) együtt dolgozott, de ennek a nevét nem ismerjük.

³⁸ A láb (hosszmérték) az öl 1/6 része. A náhunk használatban volt bécsi öl = 1.896 méter, tehát egy láb = 31.6 cm.

³⁹ Aggházy Mária megállapítása szerint a Pécsen az egykori nagypréposti ház (Káptalan u. 2.) homlokzatán álló Mária-szobor a pozsonyi ferences templom kapuja felett álló Immaculata-szoborhoz kapcsolódik. (Barokk szobrászat Magyarországon. II. köt. 212. és 220. o.)

⁴⁰ „Herr Johann Nuster Steier—Einnehmer wolle an Herrn Lucas von Schram als welcher die reparierung der von der hier einquartirt gewesenen Artillerie und munition ruinirt S. Jacobi Capelln und des darinnen befindlichen Altars auf sich genohmen per abschlag der mit ihm Herr von Schram accordirt 245 forint unterdessen 175 forint be zahlen.” (Sopron városi tanács 1748. április 1-i ülésének jegyzőkönyvéből. 73. o.)

⁴¹ Bán János szíves közlése.

⁴² Stornó Gábor értesítése szerint Stornó Ferencnek a Sz. Jakab-káponáról készített rajzai részint elpusztultak, részint nem találhatók.

⁴³ „1748-ban Schram Lukács soproni festőt bízta meg a tanács, hogy képet szerezzen a Szt. Jakab-kápolna oltára számára. A festmény bajor hatásokra mutat. Minthogy a festőtől egy kép sem ismeretes, nem lehet megállapítani, hogy tényleg vásárolta-e vagy maga festette.” (Sopron és környéke műemlékei. II. kiadás. 138. o.)

⁴⁴ „Wie aus den Magistratsprotokollen ersichtlich, wurde es im Jahre 1748. aus Wien erworben.” (Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch. Akademai Kiadó, 1960. 8. o.)

⁴⁵ „Anbey berichte, dass mit meinem Frauen Closter gebey und Kirchel völlig fertig ... Mein Tochterl ist bey Closter Frauen schon angekommen ...”

⁴⁶ Az Orsolya-zárdára vonatkozó adatokat részint a már említett rendháztörténetből, részint Bán János Sopron újkori egyháztörténete című művéből vettük.

⁴⁷ Dukát a finom aranyból vert érmeeknek Európa-szerte ismert közös neve. Nálunk az ún. körmoçi aranyat neveztek dukátnak is. Egy körmoçi arany általában 4 forinttal volt egyenlő értékű.

⁴⁸ Az apácákat Wiember főhadbíztos özvegye segítette a ház megvásárlásában, sőt forma szerint ő maga volt a vevő. A vétel tárgya az a szomszédos ház volt, amely 1742-ben Schreiber né tulajdona volt, 1750-ben pedig már a Hackstock család volt a tulajdonosa.

⁴⁹ Bán János idézett művének 394—397. o. — Schnierer Magdolna 1747. évi végrendelete a soproni városi levéltárban található (Ld. S. Fasc. 10 No. 551.)

⁵⁰ A *Novum Protocolum* című rendháztörténetnek első felét — amint a neve is mutatja — korábbi protokollumok és egyéb feljegyzések alapján, utólagosan állították össze. Nyilván ez az oka a hézagosságának. Egyes hézagokat sikerült kipótolni abból a *Notamemta* című iratból, amely az 1962. évi restaurálás alkalmával a torony gombjából került elő. — Az adatokat ezekből a forrásokból, valamint a függelékben közölt két szerződésből vettük.

⁵¹ A szobrász foglalkozású Kristóf testvérrel semmi közelebbit nem tudunk. A marianus ferencesek között volt ugyan ebben az időben egy Kristóf nevű segítő testvér, aki éppen Esztergomban lépett be a rendbe 1748. dec. 5-én, de a rendi névjegyzék péknek mondja a mesteriségét. (Takács Ince szíves közlése.)

⁵² A szentély oldalfala mellett elhelyezni szokott oltárszerű állvány az impepélyes szertartásoknál szükséges dolgok elhelyezésére.

⁵³ Úgy látszik, hogy a rend részleteként építkezett, mindig azt és csak annyit építve, amire leginkább volt szüksége és amire pénze volt. Jellemző erre, hogy az új szentélyt előbb faszindellyel fedték be, röviddel azután pedig cseréppel cserélték fel a faszindelyt.

⁵⁴ A 2. számú jegyzetben idézett művének 32. oldalán.

⁵⁵ 1819-ben földrengés rongálta meg a templomot. Az ezt követő restaurálás során az egész templomot kimeszelték. 1825-ben újabb repedések mutatkoztak, ezért újabb restaurálás volt szükséges. Az 1838. évi árvíz után ismét kimeszelték a templomot. 1857-ben általános restaurálásra került sor, amelynek során Johann Schubert prágai festő az egész templomot kifestette. Ez a festés nem lehetett nagyon tartós, mert 1881-ben Róman János érekeújvári festővel újból kifestették a templomot. A templombelső utolsó restaurálása 1914-ben történt. A vállalkozó Juhari Károly nyitrai templomfestő volt. A ma is látható falképeket a Juhari alkalmazásában állott Fintor nevű „műfestő” festette Pap Nándornak, az esztergomi bencés gimnázium rajztanárának a felügyelete alatt.

⁵⁶ Ezt a sekrestyét 1931-ben bontották el.

⁵⁷ A zsindelet-tetőt 1837-ben cserélték fel a Packh János által tervezett hagymasisakkal, majd 1883-ban ezt váltották fel a Bálint János tervei szerint készült hegyes sisakkal, amely mind a mai napig fedi a tornyot.

⁵⁸ A városi tanács jegyzőkönyveit az esztergomi állami levéltár őrzi.

⁵⁹ Éber L., *Művészeti Lexikon*. Budapest 1935. II. köt. 234. o.

⁶⁰ Hoffman János született 1734. május 12-én Niderstod-ban (Frankonia). A marianus ferencesek rendjébe lépett frater Didacus néven Szekesfehérvárott 1755 dec. 2-án, mestersege: pictor. (Takács Ince szíves közlése az 1780. évi tartományi törzskönyv alapján.)

⁶¹ A győri Xantus János Múzeum értesítése. — A győri állami levéltár értesítése szerint vannak ugyan a levéltárban rajzok a templom átalakítására vonatkozóan, de ezek között nincs olyan, amely a szentélyt illetően támpontokat nyújthatna.

⁶² „Specificatio mobilium a Jaurinensi PP. Franciscanorum exccrta Ecclesia ad novam Ecclesiam Somlyó-Vásárhelyemsen erga Benignam E. C. R. Llis resolut. translator. I-o. Imago S. Stephani Proto Martyris pro Ara Majori deserviens cum Tabernaculo et 8 Majoribus candelabris ligneis. ...” (A veszprémi püspöki levéltárban. Tüskevári Molnár István szíves közlése.)

⁶³ Stengl Marianne, *Győr műemlékei*. Győr 1932. 17—18. o.

⁶⁴ Kósa Jenő két ízben (1768—1771 és 1777—1780) volt a ferences rend marianus rendtartományának főnöke. Művének címe: *Antiquarii Provinciae S. Mariae in Hungaria Ordinis Minorum S.P.N. Francisci Strictioris Observantiae Collectanea* (Róviden: *Collectanea*).

⁶⁵ Lásd a városi tanács 1758. évi jegyzőkönyvét. Teljesítette-e a város a kérelmet, arra nincsen adat.

⁶⁶ *Primási Levéltár*. Acta Vicaria Cat. 38. és Acta Cardinalis Batthyányi — Regulatorio Parochiarum.

I.

A külzet: No. 13. Contractus cum Dno Schram de fornice pingendo et majori Ara. A szöveg: An heut zu end gesetzten Dato, ist zwischen den Hochwürdigsten Diffinitorium und (Titl.) Herrn Lucas v. Schram folgender Contract auf das verbindlichste auf gerichtet worden. Da hero verspricht gedachter Herr v. Schram als Architect das Sanctuarium zu Gran, sambt gewölbt, lissenen, Capiteller, und übrigen gesimbs, sambt den völligen Altar gebäude an Maurer und Tagwerck arbeits zu über nehmen, und aus zu bezahlen, wie dann in voll kommenen stand zu setzen, vermög anzeigenden Geometrischen bau riss und durch schnitt.

An bey verspricht gedachter Herr Architect bey ausgefertigten gebäu die gewölben nach seinen freyen Gusto mit Architectur und Historie Mahlerey auss zu zieren, wie auch alle Lissenen sambt gesimsen, glaten wenden, in Fresco zu Marmohren, und Capiteller zu vergolten mit schlag Metall, gleich wie in Ofner Sanctuario zu ersehen.

Was das Altar anbelangt, so verbündet sich gedachter Herr Architect alle gehörige Ornamenten mit guten Gold vergolden zu lassen, die Marmohrung in Fresco zu verfertigen sambt Capitellern, schaff-gesimbs Tabernackel Ornamenten zwey Engl, so zum Tabernackel gehören, wie auch Altar stein Ornamenten, die übrigen Figuren, Vasien und Scraphinen, sambt gewölbt auf weiss Alabaster arth zu fassen und glanzend zu machen.

Wie dann verbündet sich gedachter Herr Architect die Tabernackel Engl, (wan der Prater Cristoph nicht im stand wäre solche zu machen) auf seine spessen solche durch einen frembten bidhauer zu verschaffen, wie auch das Altar blet sambt Zirren ins werck zu bringen. Vor alle diese auss gaben so wohl Maurer als Tagwercker, gold, alle gehörig farben, förmies, leinwand, Pemsel, architectur Mahlen, und Marmohren und allen zu der Mahlerey gehörigen fass-arbeits auf seine spessen zu verschaffen, und zwar vor ein Tausend 500 gulden.

Die Stalla, und Credenz Altar verbündet sich sambt fassen, und zwey blättern vor ein hundert gulden in stand zu setzen.

Hingegen verbündet sich das Hochwürdig. Definitorium auf alle diese werke zu einer daran gab 3 oder 4 hundert gulden zu geben, den über rest aber nach allen verfertigten werken zu bezahlen.

An bey ist das Hochwürdigste Convent ohne auf schiben den gehörigen sand, fuhren, ziegl, steiner, gerist, und tischler werken, wie auch eissen zu gehörigen auf der Unkosten zuschaffen; was Marmolirer Vgolter, und einen gehörigen Jung und edwann von nöthen habenden bilthauer anlangend ist, so verobligt sich das gedachte Convent die gehörige ordinari und unsern brüthern allgemeine Kost, sambt den laufenden Trunk doch ohne Quatier oder wohnung zu geben, wie auch die unkosten der ankommenden Reiss, nicht aber der abreiss(es seye dann, dass solche einen ganzen Sommer hindurch in der arbeits allda sich beflissen haben) zu

Es ist in Ungarn seit länger bekannt, dass Lucas de Schram in Sopron, Pozsony, Esztergom und Győr tätig war. Gleichfalls kennt die kunsthistorische Literatur in Österreich seine Werke in Maria Trost. Sein Leben war aber bisher völlig unbekannt. Auch das Thieme-Becker Lexikon weiss nur so viel, dass er ein „Maler in Steiermark“ war. Der Verfasser dieses Aufsatzes hat es versucht, einige Daten seines Lebens und manche bisher unbekannte Werke zu entdecken.

Lucas de Schram ist am 18. August 1702. in Trier geboren. Von seiner Jugend wissen wir nur, dass er den akademischen Grad eines „magister philosophiae“ erreichte. Im Jahre 1729. heiratete er in Wien. Laut der Trauungs-Matrikel ist der Brautigam ein „Akademist.“ In den Jahren 1735–1737. schmückt Schram mit Fresken die Kirche in Maria Trost, macht die Entwürfe für das Hauptaltar und für die beiden großen Seitenaltäre ebenda. Später malt auch Altarblätter für diese beiden Altäre. Maria Trost gehörte damals dem Pauliner-Orden und die Jahrbücher der Pauliner erwähnen Schram als „Suave Majestatis Caesareae Pictor.“

Im Jahre 1738. anlässlich einer offiziellen Concription wird festgestellt, dass Schram „ist zugleich ein Ingenieur und practicirt die Malerei nur als eine Nebenkunst.“ Im Jahre 1740. stirbt seine Frau. Im selben Jahr heiratet Schram zweitemal und bei dieser Gelegenheit wird er als „Architect“ bezeichnet.

Kurz nach seiner zweiten Ehe verlässt Schram Wien und siedelt nach Sopron über. Jetzt beginnt er seine Tätigkeit in Ungarn. Seine Werke in chronologischer Reihe: Der Überbau der Facade der Franziskaner-Kirche in Pozsony (1745) — Die Restaurierung und Einrichtung der vorher als Militä-Depot verwendeten H. Jakob-Kapelle in Sopron (1748). Das Altarblatt wird jetzt im Pfarrhaus aufbewahrt und gilt als eines der besten Stücken der barocken Malerei in Sopron, — Der

bezahlen. Vor gedachten Herrn Architect wöchentlich seinen Flaschen Keller mit alten wein anzufüllen, in übrigen was andere kleinigkeiten anbelangt, so ist solches Ihro Hochwürden P. Gvardian zur beförderung solcher kleinigkeiten von einem Hochwürdig Diffinitorio an zu recomendiren, in dem bey solchen grossen werkern unmöglich die kleine beförderungen zu papier zu bringen seynd; eg. von nöthen habenden glut, schlechten geschirr, alte 2 oder 3 fasse zum Fresco mahlen, und andere zu gehörigen.

Zur bekräftigung dieses best verbindlichen Contracts seynd zwey gleichförmige Exemplarien verfertigt worden. actum Budae die 30 Maji 1754. — Lucas de Schram mpria. (pecset)

Ao 1753. die trigesima aug. percepi a D. Synodo florenos centum et quinquaginta id est 150 f. — Lucas de Schram mpria.

Item die decima sexta Martii 1756 florenos centum et quinquaginta id est 150 f. Lucas de Schram mpria.

Confirmo hiscie me totaliter de hoc contractu fuisse contentatum. — Lucas de Schram mpria. Ao. 1756. 4-ta 9-bris.

II.

A külzeten: No. 13. Copia. Contractus cum Dno Schram de fornice altera. (Ad Num. 13. Copia. Contractus cum Domino Schram Architecto in Ereptione fornici Ecclesiae. 19. Martii 1756.)

A szöveg: An heüet zu Endt gesetzten Dato ist zwischen Ihro Hochwürden Pater Quardian und Hochwürden Pater Diffinitor an einem Theil, wie dann zwischen Herrn Lucas de Schram den anderten theil folgender Contract aufgerichtet worden.

1-mo. Nachdem dass anderte Kirchen gewölbt in dem Schiff zum eingehen völlig zerschricket, so hat gedachter Herr Lucas de Schram als Architect vor eine Summa Zwey hundert fünfzig id est 250 f Reinisch folgender Gestalt solches Werck qua Benefactor übernommen: Mithin verspricht Er auf seine Unkosten alle gehörige biegen, gerüster zu machen, doch ohne herschaffung des Holzs, wie dann auch auf seine Unkosten das gewölbt abnehmen und eingehen zu lassen. Und weilen dieses gewölbt eine besondere befestigung vonnöthen, dahero gedachter Herr Architect verobliget sich mit einer Creüz-gurten solches alss ein Bömisches gewölbt zu verfertigen, nachmahlen solches auff seine unkosten verbutzen und weissen zu lassen, wie dan auch alle mauer und dagwercker, ausgenommen die zimmer leuth zu bezahlen. Der Kalch aber pr. 10 f., die ziegel so ney, und yber die alten vonnöthen, werden gedachten Herrn Architect abgerechnet. Die Kost aber hat ihro Hochwürden Pater Quardian vor den Balier zu bestreiten.

Secundo verbündet sich Ihro Hochwürden Pater Quardian also gleich bey vollendeten Gewölbt gedachte Summa geldes pr. 250 f. gedachten Herrn Architecten erlegen zu lassen. zu einer daran gaab haben Ihro Hochwürden ein hundert fünfzig floren id est 150 f. abzahlen lassen.

Gran den 19. Martii Ao 1756. — Lucas de Schram.

Umbau eines Wohnhauses zum Zwecke einer Kirche und eines Klosters für die Ursulinen in Sopron (1749) — Näher un bekannte Arbeiten für die Wallfahrtskirche in Kópháza bei Sopron (in een 1740-er Jahren.)

In den Jahren 1754–57. arbeitet Schram in Esztergom: er baut das Sanctuarium und das Hochaltar der Innerstädtischen Franziskaner Kirche, malt das Altarblatt für das Hochaltar und schmückt die Kirche mit historischen Fresken. Auch der Stadtmagistrat beauftragt ihn, einen Entwurf für den Neubau der Stadtpfarrkirche zu machen. Ausserdem ist es höchst wahrscheinlich, dass er auch bei der Einrichtung der Franziskanerkirche in der Wasserstadt tätig war. — Zwei Verträge, die sich auf die innerstädtische Franziskanerkirche beziehen, sind im Archiv vorgefunden worden und sind im Anhang dieses Aufsatzes veröffentlicht.

Im Jahre 1763. nimmt Schram den Neubau der Franziskanerkirche in Győr an. Er baut hier auch ein neues Hauptaltar und malt das Altarblatt, die den Hl. Stephan, den Protomartyrer darstellt. In dem diesbezüglichen Vertrag wird Schram als „Architectus Caesareus“ titulirt. — Die Kirche der Franziskaner wurde später im Komitasshaus umgestaltet, die Einrichtung der Kirche wurde zerstört. Das Hauptaltar samt Altarblatt befindet sich jetzt in der Pfarrkirche von Somlóvásárhely. — Es ist wahrscheinlich, dass Schram auch im Bau der Ursulinenkirche in Győr teilgenommen hat.

Lucas de Schram ist am 26. August 1765. in Győr gestorben. Im Todtenprotokoll heisst er „Inschinerius“, Seine Witwe lebte auch weiterhin in Sopron und ist im Jahre 1787. als eine „Academie Mahlers Witwe“ gestorben.

Die angeführten Werke machen nicht das ganze Lebenswerk von Schram aus. Auch die bisher bekannten Angaben deuten darauf hin, dass er auch weitere Werke geschaffen hat.

A helyreállított és a szakirodalomban már sok szempontból tárgyalt kőszegi vár nyugati szárnyának ornamentális reneszánsz falfestményeiről külön szükséges szólni. Egyrészt azért, mert a kőszegi vár restaurálása során előkerült freskódísz a magyarországi reneszánsz ornamentális jellegű falfestésnek szépen fennmaradt, ritka emléke, amely külön tárgyalást érdemel, másrészt pedig azért, mivel jelentős bizonyítéka annak, hogy a vár nagyszabású késő-gótikus és kora-reneszánsz építési periódusa közvetlenül kapcsolódik Mátyás királynak és Mátyás udvarának a haladás élvonalában álló építettó tevékenységéhez.

Valóban a reneszánsznak ilyen nagyszabású és ilyen színvonalú korai jelentkezése nem képzelhető el az Alpoktól északra a Mátyás köréből kiinduló reneszánsz kultúra közvetlen hatása nélkül.¹ Jól erősítik meg ezt a történeti adatok is,² melyeket emlékeztetőül itt összefoglalunk: 1482-ben foglalja el Mátyás Kőszeget Frigyes császártól, 1483-ban már felmenti a várost adóterhei alól, hogy a vár épülhessen. A kulcsfontosságú helyzetben levő vár jelentős a székhelyét Bécsben tartó király számára. Halálával fiára, Corvin Jánosra hagyja a várat, 1492-ben Kőszeg újra Habsburg kézre kerül, II. Ulászló ugyanis az 1491-es pozsonyi szerződésben lemond a várról.

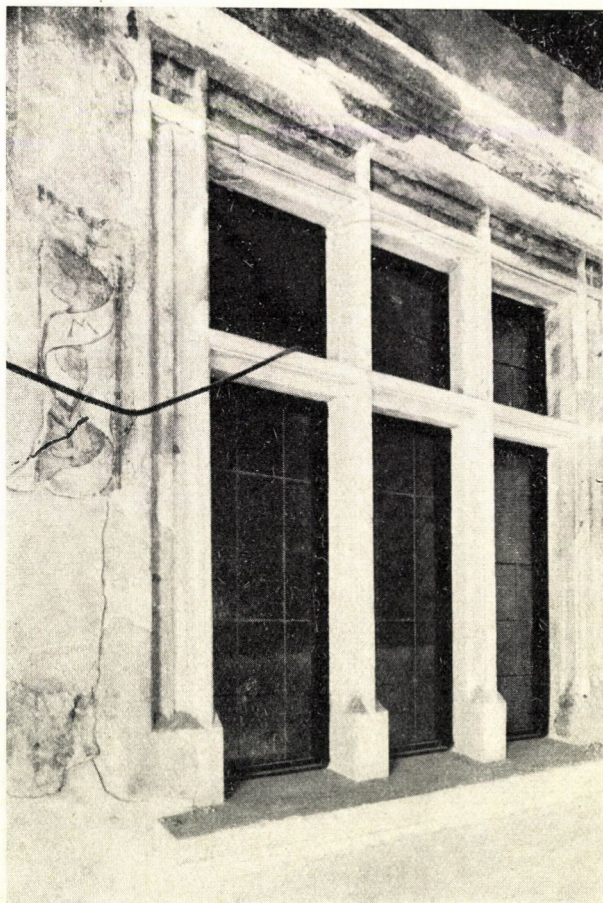
1484-ben már Batthyány Boldizsár Mátyás kőszegi várnagya,³ aki az építettó tevékenység legközvetlenebb felügyelője és irányítója lehetett. Szárnyas Cupidót ábrázoló antik gemma pecsétje⁴ arra enged következtetni, hogy a reneszánsz művészet hatása alatt álló jóízű, művelt férfi volt. Valószínűleg jelentős része lehetett abban, hogy a király számára fontos vár formailag is a korabeli művészeti fejlődés magas szintjén valósuljon meg.

Véleményünk szerint várkapitányságának idejéből való az a reneszánsz falfestmény-maradvány, amelyik a nyugati szárny későgótikus ablakát keretezi. A vékony indatörzs gyengéd, hajlékony vonala, a szalagdísz klaszikusan nyugodt ritmusa, az M betű nemes formája, a színek visszafogott finomsága — a szürkés árnyalatok és a sárga szín fordulnak elő rajta — különbé teszik a szintén reneszánsz zeg-zugos vagy fonatos festett disznél. A reneszánsz mustrák közül egyedül ez illik bele a Mátyás-kori és valószínűleg Batthyány Boldizsár által vezetett építési periódusba (1. kép).

Az M betűnek feltétlenül Mátyás királyra kell utalnia. A betű formája a hazánkban Mátyás idejében meghonosodó itáliai írás típusát mutatja. Az elegáns, kissé dőltszerű M betű, melynek feltűnő sajátossága, hogy a középső pontja nem nyúlik le a betű alapvonaláig, megtalálható Mátyás király budai miniátműhelyének munkái közt is. Az enyingi és bakonoki Török-család 1481-ből való címeres levelén szereplő M betűk típusát szeretnénk analógiaként felhozni (2. kép). A címeres levél Franciscus de Castello Ithallico de Mediolano-nak, a királyi miniátműhely jelentős tagjának munkája.⁵ Mivel a kőszegi M betűtípusa erősen a királyi műhelyre utal, feltételezhető, hogy a műhelyben többször alkalmazott MA betű⁶ szerepeltek a kőszegi vár ablakát keretező festett szalagon is. Az A betű az ablaktól jobbra, a balra elhelyezkedő M betűnek megfelelő magasságban szerepelhetett. A Mathias Augustus MA kezdőbetűnek

alkalmazása csak Bécs elfoglalása után, 1485-től jelenik meg a budai műhelyben.⁷ A kőszegi falfestés mindenképpen 1485 után készülhetett, tehát valószínűnek látszik, hogy az M betűnek megfelelően valóban az A betű szerepelhetett az ablak körüli festésen.

Az inda- és szalagdíszes ornamentális díszítmények rajzának szépsége a reneszánsz ornamentális hagyományokban gyökerezik. Típusának alapelgondolását megtalálhatjuk már *Ghiberti bronzkapuján* is⁸ (3. kép). A firenzei *Palazzo Pazzi* ablakkeretén szereplő csonkaágú fatörzs a ritmikus vonalban rákapaszkodó indával szintén ornamentális őse kőszegi motívumunknak (4. kép), — s a sor Budán folytatódhat: hasonló motívumok szerepel-



1. A kőszegi vár falfestménye az M monogrammal és az inda-szalagdíszes motívummal



nek Mátyás király trónkárpitján (5. kép) és egy budai balluszteren is (6. kép).⁹ A kőszegihez való erős hasonlósággal egy korai firenzei nyomtatványban¹⁰ szerepel ez a hagyományos motívum, csupán műfajánál fogva szabályosabb és kevésbé eleven (7. kép).

A legközvetlenebb hasonlóságot pedig a budai miniátorműhely munkái közt találjuk meg. Kálmáncsehi Domonkosnak Franciscus de Castello Ithallico de Mediolano által díszített remekszép Breviáriuma gondolkodott itt,¹¹ amelyben kétszer is előfordul, hogy indaszerűen gyengéd és karcsi fatörzsrre tekeredik rá a mester szignatúráját hordozó feliratos szalag (8. és 9. kép). Nem véletlen, hogy a betűtípusra és az ornamentális motívumra



3. *Ghiberti Porta del Paradiso-jának ornamentális részlete*



4. *A firenzei Palazzo Pazzi ablakkeretének ornamentális díszje*

egyaránt a budai műhelyben, Franciscus de Castello Ithallico de Mediolano munkáiban találunk analógiát. A közszegi várnak ez a finomrajzi falfestménye egyértelműen a budai műhely művészetének hatását mutatja, s feltételezhetően budai minta nyomán készült.

Ez az M monogrammal ellátott inda- és szalagdiszes falfestmény tehát a történeti adatokon túlmenő, hiteles művészi bizonyítéka annak, hogy a közéjsi vár reneszánsz építkezéseinek idejében kapcsolatban állt az itáliai hatásokkal alkotóan felhasználó budai királyi központtal és Mátyás személyével.

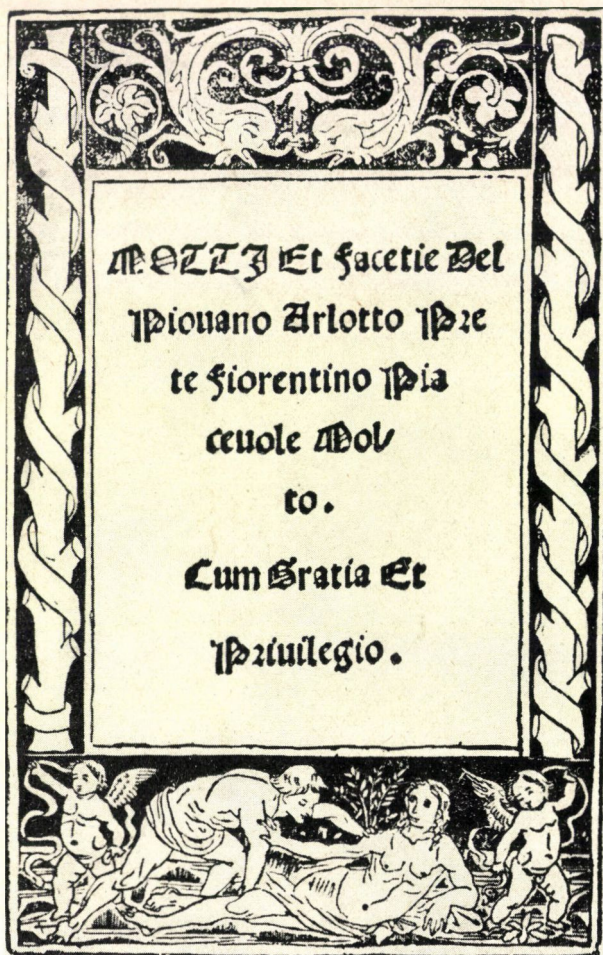
A másik két igen érdekes reneszánsz ornamentális díszítőmotívum a zeg-zugvonalas (10. kép) és a fonatos



5. Mátyás király trónkarpitjának részlete. Budapest. Nemzeti Múzeum



6. Balluszter a budai várból. Budapest. Vármúzeum

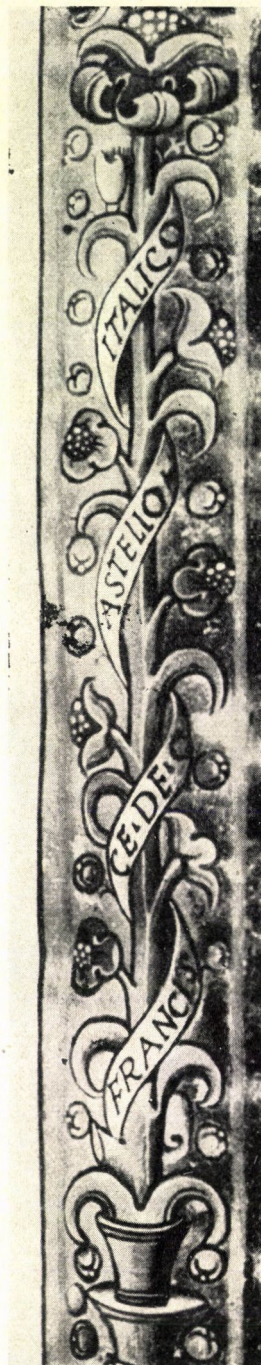


7. Arlotto, Piovano: *Facetie*. Firenzei nyomtatvány

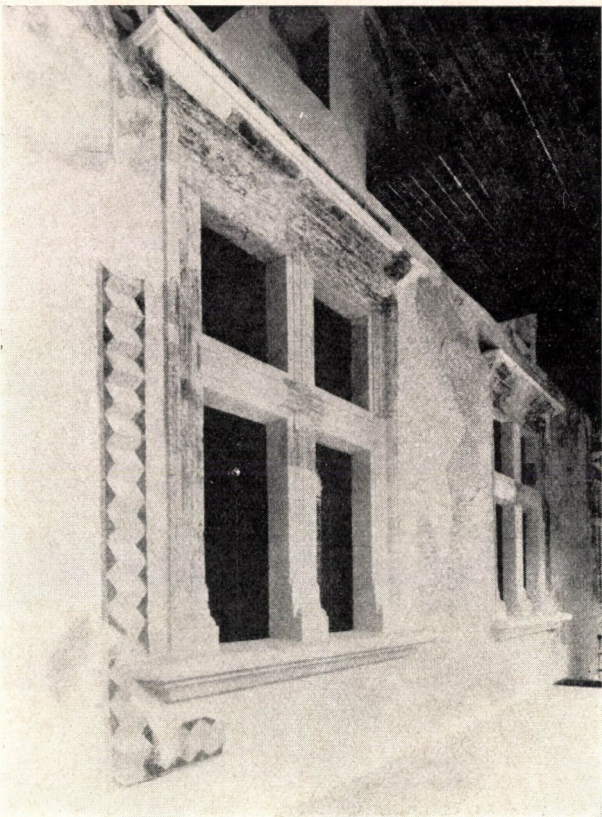
(11. kép) már korántsem képviselik azt a művészi színvonalat, amelyet az inda-szalagdiszes képvisel. Sem rajzuk finomsága, sem színezésük — különösen fonatos díszítésé — nem közelíti meg az előbbieken elemzett ornamentális dísz színvonalát. A zeg-zugvonalas színei a narancs, a csontszín és a fekete, a fonatosé pedig az élénk piros, a sárgás-vörös és a csontszín. Készülési idejük azonos lehet és megfelel az egyik fonatos-motívummal ellátott ablak felett látható festett évszámnak. Fennmaradt számjegyei alapján (az első szám 1-es, az utolsó 3-as) 1493-as vagy 1503-as évszámnak olvasható. Mi egyetértünk azzal a véleménnyel,¹² mely szerint a második számjegy, a 4-es, kiolvasható a feliraton. A falfestmények tehát 1493-ból valók, már a Habsburg visszafoglalás idejéből. Sokszor előforduló reneszánsz minták ezek, jó analógiákat találhatunk rájuk vonatkozóan a magyarországi és az itáliai ornamentális motívumok közt egyaránt.¹³ Ezek a falfestmények ha nem is közelítik meg az inda-szalagdiszes ornamenti színvonalát, — mégis érdekes és ritka, épségben fennmaradt emlékei a magyarországi reneszánsz ornamentális falfestésnek. Az 1493-as Habsburg visszafoglalás után is élő, folyamatos, helyi művészi gyakorlat bizonyítékai.

A kőszegi vár ornamentális díszítményeit tárgyalva a teljesség kedvéért szeretnénk megemlíteni az 1616-ból való futókutyás sgraffito díszítést, amely erre a korai reneszánsz rétegre került rá, s melynek számos nyomát ma is láthatjuk ezen a nyugati szárnyon.¹⁴ Ennek a motívumnak a korban kedvelt voltára és csehországi előfordulására már rámutattak a szakirodalomban.¹⁵

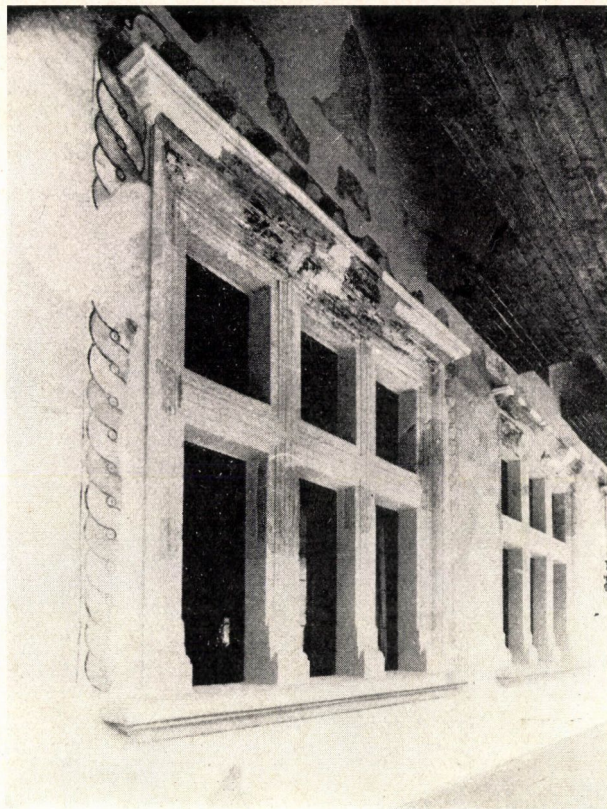
Összefoglalásul megállapíthatjuk, hogy a kőszegi vár ornamentális reneszánsz falfestményei három különböző korszakból származnak. A Mátyás-kori falfestmény pedig



8—9. Kálmáncsehi Domonkos breviáriumból. Budapest, Széchenyi Könyvtár. Cod. lat. 446.



10. A kőszegi vár falfestménye a zeg-zugvonalas motívummal



11. A kőszegi vár falfestménye a fonatos motívummal

jelentős bizonyítéka a kőszegi építkezések budai kapcsolatainak.

Az M monogrammos, inda-szalagdiszes kőszegi falfestménynek a nagy itáliai fejlődéssel és a budai udvarban előforduló ornamentális motívumokkal való kapcsolata még egy tekintetben igen jelentős és a művészeti fejlődés szempontjából érdekes dokumentum. Ugyanis részben

hozzájárul ahhoz, hogy a reneszánsz ornamentális díszítmények terjedésében Budát tekinthessük központnak. Erről szélesebbkörű anyag bevonásával egy következő tanulmányunkban szeretnénk szólni — de úgy véljük a kép teljessége kedvéért szükséges ennek előzetes megemlítése is.

Szmodisné Eszláry Éva

J E G Y Z E T E K

¹ Gergelyffy András — Sedlmayr János, *A kőszegi Jurisich-vár*. Budapest 1964. 16. o.

² Chernel Kálmán, *Kőszeg sz. Kir. város jelene és múltja* Szombathely 1877. 111. o.; Hamvas — Kálmán — Lovassy — Szövényi, *Kőszeg*. Budapest 1958. 11–12. o.; Lelkes István, *Kőszeg*. Budapest 1960. 13. o.; Gergelyffy András — Sedlmayr János, i. m. 16. o.

³ Gergelyffy András — Sedlmayr János, i. h.

⁴ Dr. Balogh Jolán, *I mecenati ungheresi del primo Rinascimento* c. felolvasásából, melyet az 1965-ös I. Nemzetközi Renaissance Konferencián tartott.

⁵ Dr. Hoffman Edith, *Franciscus de Castello Ithallico de Mediolano és szerepe a budai könyvfestő műhelyben*. Magyar Művészet. Budapest 1933. IX. évf. 42–43. o.; Dr. Balogh Jolán volt szíves erre figyelmemet felhívni és fényképgyűjteményéből a címereslélv fényképét rendelkezésemre bocsájtani; a címereslélv 1481-ből Budáról való. (Budapest. Országos Levéltár. DL.50536.). Érdemes megjegyezni még azt is, hogy a kőszegi vár M betűjéhez hasonló típusú M betűk fordulnak elő mint Mátyás király monogrammjai a budavári majolikagyártó műhely padlócsempéin. (I. Voít Pál—Holl Imre, *Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye*. Budapest Régi-ségi. XVII. Budapest, 1956. 16. kép.) Ugyanakkor arra is fel szeretnénk hívni a figyelmet, hogy Franciscus de Castello Ithallico de Mediolano működése jelentősen befolyásolta a majolikagyártó műhely dekorációit. (I. Voít Pál—Holl Imre, i. m. 129. o.). Az M monogrammmal ellátott padlócsempékről 1. még: Bertalan Vilmosné, *Budavári majolika padlóteglák*. Archeológiai Értesítő. Budapest 1952. 72. köt. 2. sz. 188. o. LVII. tábla 12. és LVIII. 1.; Balogh Jolán, *A művészet Mátyás király udvarában*. Budapest 1965. I. köt. 133. o.

⁶ Dr. Hoffmann Edith, *Régi magyar bibliofilek*. Budapest 1929. 87. o.

⁷ Dr. Hoffmann Edith, i. h.

⁸ Ez a részlet Ghiberti *Porta del Paradiso*-jának (Firenze, Battistero) ajtókereteléséről való. Dr. Balogh Jolán volt szíves erre figyelmemet felhívni.

⁹ Dr. Balogh Jolán volt szíves e három motívumra figyelmemet

felhívni. I. továbbá Balogh Jolán, i. m. I. köt. 120. I. és II. köt. 151, 152. kép.

¹⁰ Arlotti, Piovano, *Facile*. Firenze. Bernardo Zucchetta. 1510 körül.

¹¹ Dr. Hoffmann Edith, *Franciscus de Castello Ithallico de Mediolano és szerepe a budai könyvfestő műhelyben*. Magyar Művészet. Budapest 1933. IX. évf. 42–46. o.; Dr. Hoffmann Edith, *Régi magyar bibliofilek*. Budapest 1929. 115–116. o. (Ez utóbbi műben a könyv valószínű keletkezési idejeként 1487-es év található megjelölve.); A fényképeket Dr. Balogh Jolán volt szíves gyűjteményéből rendelkezésemre bocsájtani.

(A 8. számú kép a F 215 r részlete, a 9. számú kép pedig a F 428 r részlete.)

¹² Gergelyffy András, *A kőszegi Jurisich-vár építési korszakai*. Vasi Szemle. 1963. III. 9. o.

¹³ A zeg-zugvonalas ornamentális dísz, már igen korán megvan a magyarországi freskó-anyagban. Példaként említjük meg a cserényi freskókat 1380-ból és a rudabányait 1420 tájáról. (Radocsay Dénes, *A középkori Magyarország falképei*. Akadémiai Kiadó, 1954. I, XXII és CIX táblák.) Az itáliai anyagban való kedvelt voltára bizonyíték, hogy leegyszerűsített formában megtalálható a korai nyomtatványok szegélydiszei között. (Kristeller, *Early Florentine Woodcuts*. London 1897. 20. és 110. o.) A fonatos motívum elegánsabb változatban előfordul az esztergomi vár reneszánsz freskótöredékei között is. (Radocsay, i. m. CXXV. tábla.) Ezzel a motívummal kapcsolatban szintén tudunk bő analógia-anyagot bemutatni a korai itáliai nyomtatványok szegélydiszei közül. (Max Sander, *Les livres à figures italiens*. Milano V. N. 63., N. 125., N. 278. és VI. N. 736., N. 764.). Fonatos dísszel ellátott építészeti töredékeket is ismerünk Budáról, 1490 előtti időből, I. Balogh, i. m. I. köt. 121. o. 87. és II. köt. 170. kép. A budavári majolikagyár dekorációi közt is szerepel ez a motívum. (I. Voít Pál—Holl Imre i. m. 16. kép.)

¹⁴ Gergelyffy András — Sedlmayr János, i. m. 12. kép.

¹⁵ I. m. 20. o.

PIAZZETTA BÜNBÁNÓ MAGDOLNÁJA EGY MAGYAR MAGÁNGYŰJTEMÉNYBEN

Piazzetta két remek női akt-rajzához (egykor M. Alvera velencei gyűjteménye és A. Morassi gyűjteménye, Milano) festményei közül nemigen társul egy se méltó megfelelőnek. A velencei settecento e kitűnő mesterét képein sokkal kevésbé érdekli a ruhátlan női test ábrázolása, mint kortársai közül Sebastiano Riccit, Pellegrinit, Tiepolot vagy a többieket. Mintha ebben is a caravaggioi szemlélet folytatója lenne a festő, akinek művészete elsősorban az egyéni ihletből megújult vallásos festészet medrében áramlik, ahol természetesen ritkább téma a női akt. Tanulságos, hogy a ma legkorábbinak ismert Piazzetta-művet, a *Herkules és Omphalét* nem követik további mitologikus tárgyú képek. Az életképek a gyakoribbak. De ezek is többnyire a biblikus alkotásokhoz hasonulnak: a *Jósóné*, a *Parti jelenet*, a chicagói *Pastoral* elégikus, várakozó-merengő, kissé látomászerű alakjait különös festői áhitat emeli szinte transzcendens értelmű, a mindennapitól különböző síkra. Az olasz életkép-festészetnek ezek a legátszellemültebb, csaknem vallásos érzésű genre-művei, amelyek a korban értékesebbnek elismert reprezentatív-vallásos műfaj körébe is tartozhatnak. A mindennapi idill természetfeletti szálakkal hálózódik bennük.

A két „studio di nuda”-nak — az akadémikus rajzművészet e két különösen egyéni remekének — abban a festményben leljük meg legközelebbi rokonát, amely budapesti magángyűjteményben van.¹ A női akt ebben a Magdolnában jobban felmagasztalódik, mint bármilyen mitologikus- vagy életképben. A szép bűnös ezúttal nem affektált érzéki szépség, amilyennek leginkább az akadémiai művészek, kiváltképp Bolognában — ábrázolták.² Inkább egyféle *Venere battizzata*, de bűnbánó és főleg elragadtatott; tagjait elernyeszti a látomászerű megindulás. Szép alakja könnyed tartásban helyezkedik el a sziklára terített izzófehér leplen, sárgásan foszforeszkáló bőrén finom átmenetekkel mintázó árnyak vannak. A „prassiteico Correggio” (Pioccco) mitológikus nőalakjai szembe-
tűnően elődei az ábrázoltnak. A test, finom telt modell-állása, a gyönyörködő csendes öröm a nagy pármái festő szemléletében fogantak. A *Danae*, a *Léda* e késői leszámazottja, Magdolna, hozzájuk hasonlóan szép és lankadt megadással fogadja az ég kegyét. Ezúttal minden kacér mozzanat hiányzik: a lehajtott, kissé elfordult fejecske, az elhúzódozó test nem a mitologikus istenek, hanem az angyalok Urának hatalmát érzékelteti. A Bernini-féle Szt. Teréz Piazzettától való revelációja — a stockholmi és torinói képek — hasonló művészi indítékúak. A szentek és bibliai hősök megjelenése égi szálon függ és ez teszi hőssé, bűnbánóvá vagy áldozattá őket. A szép és testi valóságában kiszolgáltatott áldozat bemutatása kiváltképp foglalkoztatja Piazzettát. Az öt változatban megfestett *Abrahám áldozata* — amelyeknek Izsák-alakjaival a budapesti Magdolna-kép kompozíciója a legrokonabb, — a *Zsuzsánna és a vének*, a *Szt. Jakab vértanúsága*, sőt a Judit-Holofernes jelenetek hőseit is ez az érzékeny, passzív lírai érzés hatja át, amely érdekes, barokk ellentétben áll nagyszerű testi valójukkal. Magdolna ezen a képen áldozat is: a természetfölötti élmény és hatalom kiszolgáltatottja. A velencei művészetben igen gyakori tárgyak — Jephthe leányának, Polyxénának, Iphigénának

feláldozása, — hősei néha éppen ennek a Magdolna képnek alakjával rokonok.³ Federico Bencovich brüsszeli Polyxéna feláldozása, távolabbról würzburgi, pommersfeldeni képeinek női főalakjai, vagy akár a krakkói Wawelben levő angyali üdvözlétének Máriaja a mi megadó Magdolnánkra emlékeztet s az előbbieket együttesen is igen rokonok Bencovichnak a velencei Barozzi-gyűjteményben levő Magdolna-képével. Bencovichnak ezekre a műveire hatott leginkább Piazzetta stílusa. Mindegyikük 1730 körül vagy előtt készülhetett.⁴

A budapesti Magdolna minden bizonnyal 1730 előttről való. Kompozíciója az Izsák-alakok változata, ezek közül is különösen a korábbiakkal — a londoni Owen Fenwich tulajdonban levővel és a zágrábi Accademia példányával — függ össze. Némileg hasonló tartásban ül egy férfi-akt a művész egy feltételezhetően későbbi rajzán (Venice, magángyűjtemény). Az angyalfejek a Neri Szt. Pülöp Madonnájának kedves angyalarcocskáihoz állnak közel. A jellegzetesen Piazzettás környezet: a csak sejtethető elhagyott hely, az előtérben az elnyűtt kosárral, a félrehullott könyv és a háttér düledező barna palánkja, majd az egész földi ambientének felhős-fényes átmenete a *Pásztorok imáddása* (Milánó, magángyűjtemény) és a torinói Magdolna (magángyűjtemény) hasonló részleteit idézik. A torinói képpel összevetve a budapesti Magdolna még gazdagabb formákkal, erőteljesebben mintázottnak tűnik; nem látszik lebegni, mint amaz; — kiegyensúlyozottabb. A torinói műben már kissé előreveti árnyékát a késői Piazzetta-képek gyakori érzélgőssége: a kereszt előtt imádkozó ruhátlan nő bemutatása kissé keresett. A budapesti Magdolna a maga elé tartott sötétbarna halálfejjel inkább részese a bágyasztó extázisnak, elméledése elvontabb, érzése elemibb. A fej mozdulata finoman vezeti át a test tartását az elnyúló lábtól az égben megjelenő angyalok felé; a szokásos átlósan mozgó szerkesztés példásan szabályos. A változatos fény-árnyék miatt is korábbiak kell képünket tartanunk a torinóinál; ez itt még a drámai, mozgalmas ellentéteket kedvelő Piazzetta műve.⁵ Erre vallanak a színek is. A test vibráló fehéres-sárgája, a koponya barnája, a mély-barna környezetből előtűnő vörösös részletek, a vállon és a sziklán látható kék köpeny színeit a fény még kevésbé oldja, mint a későbbi képeken. A Piazzetta-művekre annyira jellemző sárga-kék-barna színegyüttesben itt élénk szerepet visz a lepel fényes fehére, amelynek élesen töredező redői a Szt. Jakab vértanúságával vagy a Fava-oltárkép részleteivel rokonok. Ez az éles fehér a bolognai mesternek, Giuseppe Maria Crespinek tanításait tanúsítja; bizonyos fokig az akt is, akinek correggioi ősein kívül a Crespi-féle paraszti szépségek, szerény és keresetlen megjelenésű vidéki fiatal nők is családfájába tartoznak. E Magdolnával ezúttal a vidék szépe nemesül elragadtatott szentté. De a correggioi és a Crespitől való előzményeknél is szembe-
tűnőbb a budapesti képben Jan Lys hatása. A *Venere allo specchio* (Uffizi), női alakjai, a női testek festésmódja, vagy az *Izsák feláldozása* (uo.), a vicenzai *Szt. Jeromos elragadtatása* példáknak tűnnek az előtt a festő előtt, aki Lys művészetét annyira következetesen újítja meg a velencei settecento kezdetén.



1. G. B. Piazzetta, *A bűnbánó Magdolna*, Budapest, Barlay Gusztáv gyűjteménye



2. G. B. Piazzetta, *A bűnbánó Magdolna*. Részlet

Az újonnan előkerült Magdolna-kép pontosabb datálása — 1730 előtt — nehéz. A többi művekkel való kapcsolata, a Crespitől származó ösztönzések és a Lystől eredő indítékok alapján 1720 körülnek is gondolhatnánk, de a megejtően szépen rajzolt és formált alak talán ellentmond annak, hogy a legkorábbi ismert alkotások közé

helyezzük. A két studio di nuda sem lehet sokkal későbbi nála, — egyelőre tehát az 1720-as évekre tehetjük, mint Piazzetta egészalakos, aktfigurás — ebben a nemben tán legmegragadóbb remekét.

Mojzer Miklós

J E G Y Z E T E K

¹ Vászon, olaj 62 × 50 cm. — A festmény hosszabb ideig lehetett összecsiszogatva, így repedezett, néhol hiányos. A hiányokat régebbi restaurálás igyekezett rendbehozni. A lábfejen, a testen, az elő- és háttérben helyenként kisebb kopások. — Dr. Török Imréné tulajdonából, Budapest; korábbi provenienciája ismeretlen.

² A Magdolnát gyakran ábrázoló bolognai mesterek között is kitűnnek Guido Reni és Quercino (17, sőt 20 ilyen tárgyú művel, vö. A. Pigler, *Barockthemén. I.* Budapest 1956). — Quercino Piazzetta szempontjából különösen jelentős is lehet: *Il vero Quercino* (Marangoni), a madridi *Zsuzsánna és a vének*, a bolognai *Aquitaniai Vilmos beöltöztetése*, a parmai *Mária a kis Jézussal festője*. . .! Az érzelgősen keresett Magdolnáknak például Benedetto Luti a gyakori festője Rómában; a budapesti Szépművészeti Múzeumban lévő késői műve egykorú Piazzettaéval s hasonló megjelenítésű is, de bágyadtan gyenge, erőltetett mű.

³ A Jephthe leányának; Polyxénának; Iphigénia feláldozása — témák Velencében a leggyakoribbak; A. Pigler id. műve I. 115–116 és II. 307 ff. 323 ff. szerint a felsorolt olasz barokk példák kétharmada, sőt háromnegyede velencei!

A Budapesti Piazzetta-Magdolna alakja tér vissza azon az *Ádám és Éva siratják Ábelt* — képen — Éva alakjában — amelyen

az ismeretlen Piazzetta-követő vagy tanítvány Ábel holttestéhez Piazzetta hasonló tanulmányrajzát használta fel. Kissé merev festésmodorán és a kompozíción érezhető az átvett részlet szervesetlen összeillesztése, Ádám kellemetlenül ható figurájával megtoldva. Közl.: A. Rava, *G. B. Piazzetta*, Firenze 1921, 60, Tav. 60; akkoriban a szerző tulajdonában.

⁴ R. Pallucchini, *La critica d'arte* I. 1936, 209 (a berlini kép). — M. Goering, *La critica d'arte* VII. 1937. 177–181. A Barozzi-gyűjtemény képét R. Pallucchini előbb Piazzetta-tanítvány művéként, majd Giulia Lama-ként említette, *Rivista di Venezia*. II, 1933, fig. 2. és *Rivista d'arte* XV. 1933, 399–413.

⁵ Vö. R. Pallucchini, *L'arte di G. B. Piazzetta*. Bologna 1934; u. ö. *Piazzetta*, Milano 1956.; u. ö. *La pittura veneziana del Settecento*. Venezia–Roma 1960. — Az újabban Piazzettának tulajdonított Magdolna-ábrázolások közül a londoni Agnew & Sons Ltd. kiállításán szereplő (*Burlington Magazine* 1966, Tab. 6) és egy olasz gyűjteményből közölt Magdolna-kép (E. Malagutti, *Arte Figurativa*, XIV. 1966, 92) — egyik sem tűnik Piazzetta alkotásának. A bécsi Nemere-gyűjteményben lévő Magdolnát (közölve: E. Martini: *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964, tav. 105) sem mernénk részünkről fenntartás nélkül Piazzettának tulajdonítani.

GÓTIKUS ÉS RENESZÁNSZ CÍMERES-KÖVEK A SZENTGOTTHÁRDI PLÉBÁNIATEMPLOMBAN

A szentgotthárdi plébániatemlom — volt ciszterci apátsági templom — déli folyosójának falában öt címeres kő látható. Közülük egyről eddig is helyesen számolt be az irodalom, a többiek vizsgálatával, keltezésével és meghatározásával — tudomásunk szerint — adós.

Ismertetésük mai elhelyezésük sorrendjében következik.

1.

A sort a sekrestye felől egy szürkemárvány dombormű nyitja meg (1. kép). Mérete: 52 × 68 cm. Felső peremén majuszkulás latinbetűs felirat: GEORGIUS SZECHENY ARCHIEP(ISCO)PUS CO[LOCE]NSIS — (Széchenyi György kalocsai érsek) —. Alatta fülkagylós ornaméntumokkal határolt, főpapi jelvényekkel díszített korabarokk kartusban 1677-es évszám és a Széchenyi család címere látható: halmon álló, szétterjesztett szárnyú galamb, csőrében koszorút tart.

Heimb Teofil, a ciszterci rend történésze ezt a címerdíszes követ 1764-ben véleményünk szerint még in situ látta. „Széchenyi György a következő 1676-os évben a nyomorú nép vigaszára és a keresztény vallás előmenetelére templomot építtetett, — írja¹ — amint ezt a templom kapuja föl a falba erősített kő ma is bizonyítja.” A most bemutatott címeres kő e szerint, eredetileg a XVII. századi szentgotthárdi templom (a XVIII. sz. végétől mindmáig magtárépület) homlokzatát díszítette.

2.

Következik egy négyszögletes, rendkívül finoman faragott vörösmárvány sírkőlap. Mérete: sz.: 105 cm, m.: 90 cm (alsó rész hiányzik). E síremléket megpillantva Arany János sorai juthatnak eszünkbe:

„Hozza Szécsi Miklós a maga dandárját,
Két fejű nagy sassa teregeti szárnyát...”
(Toldi szerelme. VII. ének.)

A képmzőt kiterjesztett szárnyú, kétfejű koronás sas tölti be és gót minuszkulás körírat szegélyezi. Ennek értelmezése véleményünk szerint a következő: HIC IACET MAGNIFICUS VIR DOMINUS NICOLAUS [DE ZECH MCCCC] XXVIII. — (Itt nyugszik a kiváló férfiú [Széchy] Miklós úr [14] 28.)

A címer és a töredékes felirat elárulnak annyit, hogy egyik Széchy Miklós sírkövével állunk szemben, aki „anno Domini ... XXVIII”-as vagy „... I. XXVIII”-as évben halhatott meg. Vizsgáljuk meg ezek alapján, milyen pontosabb eredményre juthatunk.

Az első Széchy Miklós,² Ivánka fia, a XIII–XIV. század fordulóján élt. Ebben az időben e család még nem állott az apátsággal kapcsolatban. Halálának éve lehetne 1328; sírkövünk stílusjegyei azonban későbbi korra utalnak.

Az ő unokája — Arany „Toldi”-jában említett Széchy Miklós —, Nagy Lajos király vezére és 1384-ben Magyarország nádora. Ő azonban 1378-ban még élt, 1428-ban pedig már régen halott; a sírkő tehát nem az ő számára készült.

1391-ben kapták Zsigmond királytól a szentgotthárdi apátság feletti kegyúri jogokat donációban a nádor fiai,³ köztük a III. Széchy Miklós, Gara Ilona férje, 1397-től kezdve kincstartó, 1413-ban még mindig az.⁴ Utána fiai örökölték az apátság kegyuraságát. Halála éve ismeretlen, lehetett 1428.

Fiai közül az utolsó felsőlindvai Széchy Miklós főlovászmester, Mátyás király alatt hűtlenség bűnébe esett, kegyvesztett lett és ezért Szentgotthárd kegyuraságát a király Székely Jánosra ruházta 1489-ben.⁵ Széchy Miklós ezeket a kegyúri jogokat életében már nem is nyerte vissza, ezért nem valószínű, hogy Szentgotthárdon legyen eltemetve.

Az elmondottak alapján állíthatjuk tehát, hogy a tárgyalt síremlék az 1428-ban elhunyt felsőlindvai Széchy Miklós tárnokmester sírköve, aki három testvéré-



1. A szentgotthárdi régi templom homlokzati kőve 1677



2. Széchy Miklós tárnokmester (+ 1428) sírköve



3. Arco Pyrrhus gróf (+ 1562) és felesége Széchy Margit (+ 1570) síremléke



4. Nádasdi Lőrinc fia János (+ 1380) sírköve

vel a szentgotthárdi ciszterci apátság első világi kegyura volt. Halálának évét e töredékes feliratból kiindulva állapíthattuk meg.

3.

A harmadik címeres kő négyszögletes szürkemárvány tábla, mai állapotában felül és alul egyaránt csonka.

Mérete: sz.: 112 cm, jelenlegi m.: 138 cm (3. kép). Reneszánsz sírköszobrászatunk olasz és német eredetű díszítőelemeinek sajátos keveredését figyelhetjük meg ezen az emléken. A sírköszegély vésett szívalakú indadísz a magyarországi reneszánsz itáliai eredetű — még szinte quattrocentesque — motívumkészletéből való. A belső mező faragványai között azonban már a német reneszánsz dekoratív elemei is feltűnnek.

A sírkő felső részén, vízszintes sorokba rendezett, antika betűs felirat a következő: ...GII COM ZRINII AC IVLIAM COMITIS ...FRIDI AB ORTENBVRG CONIVGES. EDIDIT IVLIA PP OPT MM HOC M S ⊕ ILII IN MVRAZOMBAT 1562 HAEC TRINCZINII 1570. Látható, hogy a szöveg jelentős része elveszett. Nem olvasható az itt eltemetettek neve, hiányzik a fennmaradt csonkamondat első fele.

A sírkő középpontjában, egymásba kapcsolódó babérfonattal keretelt két címer áll. A jobboldali pajzsában három íj, zárt rostélyű, koronás sisakjában derékig kiemelkedő íjász, a baloldali címer pajzsában és sisakdíszében egyaránt kiterjesztett szárnyakkal koronán álló kétéjú koronás sas látható. A címerek foszladéka mindkét oldalon tölgyfalomb.

A képmező alsó részén is volt felirat, de ebből csak ...EISDEM ... GESVMAE olvasható. A feliratokhoz fent, ill. lent még a reneszánsz szegély is csatlakozott, a sírkő jelenlegi vakolatkerete tehát nem a valódi arányokat mutatja.

Heiml Teofil szerint⁶ e címerdíszes kő, Zrínyi György és neje Ortenburg Julia — Ortenburg Ernfried leánya — síremléke. Megállapítása azonban téves.

A címerek egyike ún. beszélő címer: az Arco családé, a másik pedig nyilvánvalóan Széchy címer. A felirat valószínű kiegészítése és rövidítéseinek feloldása a következő:

[...ANNAM GEOR] GII COM(ITIS) ZRINII AC IVLIAM COMITIS [ERN] FRIDI AB ORTENBVRG CONIVGES. EDIDIT IVLIA P(ATRI) P(IO) O(PTIMO) M(ATRI) M(AGNIFICAE) HOC M(ONVMENTVM) S(TATVERE). (OBDORMIVERUNT) ILII (sic!) IN MVRAZOMBAT 1562. HAEC TRINCZINII 1570.

...Annát, Zrínyi György gróf és Júliát, Ortenburg Ernfried gróf hitvesét. Emeltette kegyes, jószágos atyjának és nagyságos anyjának ezt az emléket Julia. Meghalt amaz Muraszombatban 1562-ben, emez pedig Trencsénben 1570-ben.”

A felirat, a címerek és az elhalálozási dátumok alapján⁷ biztosan megállapítható, hogy a sírkövet Arco Pyrrhus gróf (megh. 1562) és felesége felsőlindvai Széchy Margit (megh. 1570) emlékére állíttatta leányuk Ortenburg Ernfriedné Arco Julia.

Széchy Margit Széchy Miklós főlovászmester fiának, Tamás Vas megyei főispánnak és Székely Magdolnának leánya, Széchy Miklós tárnokmesternek dedunokája (Lásd: 2. sz. alatt írottakat). Tamás — talán a Székely családdal való házassága révén is —, visszanyerte a Széchyek szentgotthárdi kegyuraságát. Jogaival azonban gátlástalanul visszaélt, az oltalmára bízott monostori életet lehetetlenné tette, az apátság jobbágyait minden módon sanyargatta s csak saját vagyonának gyarapítására volt gondja. Életét a mohácsi mezőn fejezte be.⁸

Fiának, Istvánnak rövid kegyurasága után (megh. 1535), jutott Szentgotthárd zálogbirtokként — a reini apát, Szentgotthárd atyaapátjának tiltakozása ellenére —, 12 évre a Széchy-család leányágának, először Széchy Margitnak. Többszöri meghosszabbítással leányági zálogbirtok is maradt egészen 1675-ig, amikor Széchenyi György kalocsai érsek megváltotta. Széchy Margit előbb Salm Miklós trencsényi főispán — I. Ferdinánd hadvezérének felesége volt, majd ennek halála után a tiroli származású, 1559-ben honfiusítást nyert Arco Pyrrhus gróf neje lett. Két leányuk született, Anna — Zrínyi György tárnokmester, a szigetvári hős fiának felesége — és Julia, Ortenburg Ernfriedné.

Széchy Margit kora magyar nagyasszonyainak erényeit testesítette meg.⁹ Kiváló gazdaasszony, messzeföldön híres kertjeiről, szentgotthárdi birtokát is felvirágoztatta és rendbe tette. Viszont nem tett eleget azon kötelezett-



5. Nádasdi Darabos György szentgotthárdi apát (+ 1460) sírköve

ségének, hogy ott a szerzetesi életet újból megindítsa, sőt az utolsó kinevezett középkori ciszterci apátot és Reinből jövő rendtársait fegyverrel űzte el. Az ő idejében zárul le végkép az 1184-ben itt megtelepedett Ciszterci Rend működésének első korszaka, s válik Szentgotthárd a dunántúli várbirtokrendszer egyik jelentős tagjává.¹⁰

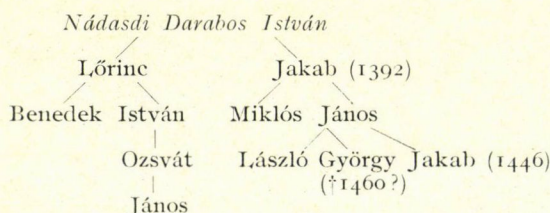
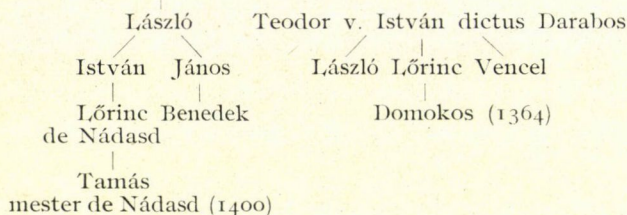
4.

Legrégibb időből származó a címeres kövek negyedike, egy több darabra törve ránk maradt hosszúkás négyszögletes homokkötő. Mérete: sz.: 92 cm, m.: 220 cm. (4. kép) A körirattal egy síkban maradó belső mezőt dőlő címer ékesíti, pajzsában és sisakján egyaránt „a Nádasdi nádja, fekete kacsája” (Arany János, *Dalok könyve*. IV. ének)¹¹ Erősen rongált, vésett minuszikulás köriratának valószínű értelmezése: anno domini + m + ccc + octuagesimo (sic!) + mundo + obiit + iohannes filius + laur[entii] + d[e] + nadasd + in die + sancti + iacobi + + apostoli. orate + pro eo +. (Az Úr 1380. esztendejében eltávozott a világból Nádasdi Lőrinc fia János Szent Jakab apostol napján. Imádkozzatok érte).

A Nádasdi család birtokai határosak voltak a szentgotthárdi apátsági birtokokkal, s a következő századból e családnak az apátsággal való kapcsolatáról több adat is maradt ránk.¹² A XV. század nevezetes szentgotthárdi apátja is Nádasdi — Darabos György — volt (Lásd: alább).

A Nádasdi család genealógiai tábláiban¹³ több János-sal is találkozunk. Így:

Petend comes de gen Nádasd (1229)



A genealógiai táblák egy Nádasdi Lőrincfia Jánosról sem tudnak. Viszont azokon több olyan Nádasdi Lőrinc szerepel, akiknek a sírkő által jelzett évben János nevű fiúk elhunytak. Akár Petend comes dédunokája „Lőrinc de Nádasd”, akár unokája Darabos Lőrinc, akár a 2. táblázat szerinti Nádasdi Darabos István fia, Lőrinc is számításba jöhetnek. Feltételezzük tehát, hogy

e három Nádasdi Lőrinc valamelyikének — leginkább a második helyen említettnek — János nevű fia nyugodott a most bemutatott címeres kővel jelzett sírban.

5.

A sort Nádasdi Darabos György szentgotthárdi apát négyoszlopos, vörösmárvány sírköve zárja (5. kép). Mérete: sz.: 105 cm, m.: 203 cm. A sírkő erősen kopott, jobb alsó sarka hiányzik, itt vakolattal kiegészített. Gotikus sírkőplasztikánk e kiváló emlékének a képmésző az apát alakja tonzúrával, pásztorbottal és kukullában (ciszterci kámszában) tölti ki. A pásztorbot előtt a Nádasdi család címerét látjuk „anatem in arundinetis” — vadkacsát a nád közt. A síremlék gotikus minuszkulás körirata: obijt die [pr]ima ianuarii d[omi]ni[n]us georgius darabus abbas monasterii [sancti gothardi] de nadasd in reua. requiescat in pace. anno domini mcccclx.¹⁴

Nádasdi Darabos György szentgotthárd ciszterci apátról 1449-ben történik először okiratban említés. Ekkor bővíti az apátság battányi birtokát és abba magát újonnan bevezeteti. Határjárási bizottsági jegyzőkönyvekben szerepel 1451-ben Battányon és Boldogasszonyfalván is. 1452-ben az inthai birtok ügyeit rendezi és Szompácson szerez új birtokot. Ezen okleveles adatok alapján tételezi fel Kalász Elek, hogy a Széchyek kegyuraságának első félszázada során lehanyatlott szentgotthárdi apátságot — talán az újonnan kijelölt reini atyaapátság közreműködése által is —, Darabos György ismét felfelépítette, s így a középkori apátság az ő vezetésével élte utolsó virágkorát.¹⁵

A szentgotthárdi címeres kövek síremlékszobrászatunknak értékes emlékei, jelentős heraldikai dokumentumok és a szentgotthárdi ciszterci apátság történetének beszédes tanúi. E dolgozatban historiai és heraldikai vizsgálatukkal igyekeztünk azokat a tágabb összefüggéseket keresni művészettörténeti kutatás számára is hozzáférhetővé tenni.¹⁶

Zlinszkyne Sternegg Mária

J E G Y Z E T E K

¹ Heimb, Teofil, *Notitia historica de ortu et progressu abbacie sacri Ordinis Cisterciensis B. M. V. ad Sanctum Gotthardum dictae*. Viennae 1764. 38. o.

² Nagy Iván: *Magyarország családai címerekkel és nemzedékrendi táblákkal*. Pest 1863. X. 528–535. o.

³ Kalász Elek, *A szentgotthárdi apátság birtokviszonyai és a ciszterci gazdálkodás a középkorban*. Budapest 1932. 157. o.

⁴ Máluszy Elemér, *Zsigmondkori oklevéltár*. I–II (1–2). és az Orsz. Levéltárban: *Liber Dignitatorum*.

⁵ Kalász Elek, 3. sz. j. ben id. m. 169. o.

⁶ Heimb, Teofil, 1. sz. j. ben i. m. 39. l. Utána tévesen más szerzők is: Vakares Kálmán, *A szentgotthárd-muraszombati járás ismeretése*. Szombathely 1939. 129. l. Sziklay J. — Borovszky S., *Magyarország városai és vármegyéi*. Vas vármegye. Budapest 1898.

⁷ Nagy Iván, 2. sz. j. ben id. m. I. 651. *Arco család*; X. 21. *Salm család*; XII. 436. *Zrínyi család*.

⁸ Kalász Elek, 3. sz. j. ben i. m. 171–173. o.

⁹ Takács Sándor, *Magyar nagyszonyok*. Budapest é. n. 439. l.

¹⁰ Falubiró Győző, *A szentgotthárdi apátság története a XVI. és XVII. században*. (Kézirat 1934).

¹¹ Arany János kitünően képzett heraldikus is volt. Lásd Bertényi Iván, *A Toldi szerelme heraldikája*. c. tanulmányát (M. T. A. Nyelv- és Irodalomtörténeti osztályának Közleményei XX. kötet 1963. 1–4. sz. 295–325. o.)

¹² Kalász Elek, 3. sz. j. ben i. m. 170. o.

¹³ Nagy Iván, 2. sz. j. ben i. m. VIII. 21–22. o.

¹⁴ Heimb, Teofil, 1. sz. j. ben id. m. 40. o., a sírkő feltalálásának jegyzőkönyve u. itt a 69. o.-on. E síremléket ismertetik még: Sziklay J. — Borovszky S. 6. sz. j. ben, i. m.; Vakares Kálmán, 6. sz. j. ben, i. m.; A művészettörténeti irodalomban megemlítik: Ipolyi Arnold,

A középkori szobrászat emlékei Magyarországon. Kisebbségi munkái. I. köt. Bp. 1873. 194. o.; Vernei-Kronberger Emil, *Magyar középkori síremlékek*. Budapest 1939. 70. o. 182. sz. jegyzetben, tévesen „Itt említjük meg az irodalom nyomán (Ipolyi, 194) Nádasdi Darabos György apát 1460-i zalaszentgróti címeres követ.” Genthon István, *Magyarország művészeti emlékei*. Budapest 1959. 347. o.

¹⁵ Kalász Elek, 3. sz. j. ben, i. m.

¹⁶ A tárgyat öt címeres kő sorsáról nincsenek összefüggő adataink. A 2., 3., 5.-ös feltalálásáról történeti források szólnak (Heimb, i. m. 39. o. és Wolf, Adalbertus, *Memoriale inchoatum per P. A. Wolf*... Anno 1866. [Kézirat]), amelyek szerint ezek a sírkövek a barokk apátsági templom (= Plébániatemplom) építése előtt, 1735–1738 között, a középkori romok feltárasa során kerültek elő. Noha forrásaink a 4. sírkőről hallgatnak, bizonyosra vehető, hogy az is a középkori monostorból való.

A három említett síremlék (2, 3, és 5.) először a templom északi oldalához csatlakozó folyosóba („ambitusba”) falazták be (Heimb). Ebből a folyosóból alakították ki később, 1790 után a mai Szűz Mária kápolnát, ahol a XVII. századi — Széchenyi féle — templom Fajdalmos Anya oltárát állították fel (a mai Pietà 1866-ban került ennek helyére). Minden valószínűség szerint, e kápolna kialakításakor bontották ki a folyosó falából a sírköveket. 1866-ban azok a kolostor egyik földszinti kamrájában heverték (Wolf). Pontosan meg nem állapítható időpontban került melléjük a XVII. századi, magtárrá átalakított templom homlokókéve (1.). Mai helyükre — Horváth Kázmér ny. gimn. tanár szíves közlése szerint —, 1948-ban falazták be azokat.

(A felvételeket Orlai Ágoston készítette).

Esterházy Miklós herceget a történelem „fényes” jelzővel ruházta fel. Hogy ez a díszítő megkülönböztetés életének melyik időszakára illik jobban, az vita tárgya lehet a művészettörténetben.

Régebbi íróink az eszterházai (ma: Fertőd, Győr-Sopron vm.) kastély építését 1764–1766 közötti időre helyezték, s úgy tudták, hogy ezután a kastély belső kiképzése és berendezése is megtörtént s megkezdődtek a káprázatos ünnepségek, a fényesebbnél-fényesebb vígasságok. Ez a pompa és fényűzés Miklós herceg haláláig folytatódott és folyamatosan 1790-ig tartott.

Már a Művészettörténeti Értesítő 1953. és 1955. évi számaiban¹ rámutattunk arra, hogy az adat téves és az említett két év elégtelen egy ilyen építészeti remekmű létrehozásához. Számos mester és művész nevét említettük fel, akik 1760–1770 között részesei voltak az Esterházy barokk-rokoko palota külső és belső munkálatainak.

Tulajdonképpen nem is egy új épület létrehozásáról volt szó, hanem a meglevő és A. E. Martinelli által 1720–1721. években emelt süttöri kastélyt kellett a kor szellemének megfelelően — Esterházy Miklós elgondolásai alapján újjávarázsolni. Miklós gyermekeiének egy részét a süttöri kastélyban töltötte s talán azért vonzódott annyira az öregépülethez a későbbi „Esterháza”-hoz.

Az 1750-es évektől egyre többször találkozunk Miklós herceggel Süttörön, amely hasonló nevű uradalmának egyik központja. A kastély körül már kis korában is voltak gazdasági épületek és volt tisztartója. 1731-ben újabb gazdasági épületeket emeltek;² ugyanakkor az uradalom segítette a helybeli plébániatemplom építkezéseit is.³

Esterházy Miklós az 1750–1760 közötti évtizedet arra használta fel, hogy a süttöri kastélyt mindjobban berendezze műtárgyakkal. Jegyzékek szólnak az ott elhelyezett festményekről.⁴ Dolgoztak a kárpitosok, asztalosok, üvegezők, lakatosok, könyvkötők. Művészek fordultak meg udvarában, vendégek sokasága, akiknek fogadására, étkeztetésére nagy gondot fordított. Számos asztali készletet, terítéket vásárolt, hogy gazdagítsa palotáját.⁵ Ebben a fejlesztő munkában az 1752–1755. évek némi kiesést jelentettek, amennyiben ekkor a katonai szolgálat vonja el békés építő mű-kájától.

Ő maga a legmagasabb katonai rangot elérve egy külön ezrednek a tulajdonosa, generálisa a híres Esterházy gárdának, amely hazánkban Nagyváradon, Csehországban pedig Prága–Kolin térségében táborozott. Ez a néhány év külön is rányomta bélyegét művészeti tevékenységére. A gárda és annak ügye legfőltettebb munkaterülete.

1753-ban levelezés útján érkezik süttöri tisztartójával és gondnokával, akinek nem győzi lelkére kötni, hogy az épületek fenntartására kellő gondot fordítson.⁶ A katonai évek alatt természetesen lecsökkentek a süttöri vendégeskedések, mert a távolság Süttör és Prága között meglehetősen nagy és postakocsin is több napot vett volna igénybe. Hogy művészi hajlamainak, pompaszereztének itt a táborhely közelében is eleget tudjon tenni, külön sátrat emeltetett magának kárpitozott fekvőhellyel. A katonai fegyverek, dísz-egyenruhák mellett,

ötvösművek, arany és ezüst tárgyak voltak itt láthatók. Ez még nem elégítette ki! Egy ilyen sátor nem alkalmas, nagyobb számú vendég fogadására. Süttör messze feküdt, habár állandó kocsis összeköttetés létesült 1754-ben kastélya és a tábor között, ahova és ahonnan árukat hoztak, készleteket vittek a batárok; kedvelt tárgyai ládáiban érkeztek, hogy a katonai táborban is otthonosnak érezze magát.⁷

Prága közel feküdt, táborából órák alatt tudta megközelíteni. Most az a gondolata támadt, hogy bérbeveszi Bullenau cseh kamarai tanácsos palotáját, amely közelségénél fogva alkalmas arra, hogy fényűző életét folytathassa katonai szolgálata alatt is, fogadhassa a küldöttségeket, a vendégeket.

1753-ban kötött szerződést.⁸ Bullenau kastélyának emeleti részében öt szobában rendezte be a hercegi lakosztályt. A szobák közül négy kárpitozott volt. A piros brokáttal díszített szobában 12 hímzett párnázatú ülőszék, aranyozott keretű tükör, berakott asztal, indiai fából készült szekrény, négy heverő, üveg csillár, több holland és japán porcelán volt található, melyek részben étkezéshez szolgáltak, részben a lakást díszítették. A másik szoba fala sárga plüssel volt kárpitozva, itt különböző kanapék, világító falikarok, finomművi asztalka, majolikák voltak, míg az ablakokon sárga függönyök lógtak. Az ebédlőszoba festett volt. Ennek közepén állt egy nagy asztal, amelyhez toldalékok tartoztak. A pohárszéken Bacchus hordócskával állt, majolikából. Itt helyezték el a különféle csiszolt poharakat, üvegeket. Az egyéb bútorokon Jupiter és Mercurius szobrai álltak. Az asztal alatt egy nagy perzsa szőnyeg volt elhelyezve. A kabinetszobában egy trümmő állt. Itt a falakat nagy festmények díszítették. Itt állt egy mennyezetes ágy is. A kárpitozás nélküli szobában ruhaszekrények álltak, mosdó és készletek a tisztálkodáshoz. A kastély földszinti részét a cselédség és lakályok foglalták el. Az épülethez tartozott az istálló is, amelyben 8 ló fért el; ide csatlakozott a terményraktár és gazdasági épület. Ezért a minden kényelemmel, fényűzően berendezett palotáért, Esterházy generális, a dúsgazdag feudális főúr havonta 30 rajnai aranyat fizetett bér gyanánt. Esterháznak a kényelmes lakosztályt eltekintve, szüksége volt Prágára, ahol a mesterek, szakemberek jó része lakott.

Itt volt elszállásolva a gárdaezred gazdasági részlege, amely a beruházásokat eszközölte és fizette azokat a számlákat, amelyeket a mesterek a gárdának leszállítottak, vagy esetenként elkészített felszerelési tárgyakért bemutattak. Itt kötött megállapodásokat Miklós a mesterekkel, művészekkel. Itt készültek az egyenruhák, a magyaros dolmányok, nadrágok, csizmák, csákók, a gárdatisztek nyakkendői. A kesztyűk, a kardtokok bőrreszei Pergmann eperjesi műhelyéből kerültek ide.⁹ A fegyverzetet részben a bécsi szertárból igényelték. A kardokat csiszárok készítették, Fröhlich mester és az iglói műhely, a gárdának dolgozott.¹⁰ Díszes kivitelen készültek a löportartók, tarsolyok, ezekre bécsi öntésű sascimkéik kerültek. A tartóöveket, amelyeknek aranyozott szíjvégük volt, Giringner prágai mester készítette.¹¹ Az egyéb számadásokból ismerjük az övkészítőket, paszományosokat, kalaposokat, szíjgyártókat, lőszer-

számkészítőket, sarkantyúsokat és sátorszövényeket, akiket a szabók és cipészek sora egészített ki.

1755-ben említés történik az ezred kápolnáról is, amely a táborhely közelében volt,¹² s amelynek felszereléséről, kegytárgyairól ugyancsak Esterházy gondoskodott. Az ezred védszentje Nepomuki János volt.

Nem érdektelen az sem, hogy az ezred tábori hordozható patikával rendelkezett, amelyben szekrénykék és a benne levő tartók hasonló műgonddal készültek. Az ezredet kiegészítette a tábori zenekar, oboások, kürtösök, trombitások, dobosok alakulata. Ezek külön egyenruhát viseltek, hangszereiket pedig ezüst és drága fémek borították.¹³

Az ezred ügyei még 1756-ban is foglalkoztatták Miklóst. Magas rangját mai kifejezéssel élve vezérőrnagynak mondhatnánk. Ez a rang azonban többet jelentett a XVIII. században. Esterházy katonai szolgálata alatt sok mestert, művészt ismert meg, akiket aztán Süttörön is tudott foglalkoztatni. Katonai szolgálatával hozható összefüggésbe az is, hogy a lovaglást megszerette és ezért sok lószerszámkészítő kereste fel Süttörben. 1756-ban Perger ötvös olyan lófelszerelést készített részére, amely

hímezve volt.¹⁴ A sarkantyúkat Bécsben készítette Shey mesternél. 1758-ban a soproni nyerges Dömjén, díszhintóját bőrizi át.¹⁵

Esterházy nál a katonai életből, a polgári életbe való átmenet nem okozott nagyobb nehézséget. A parancsolás, akaratának mindenben való érvényre juttatása, továbbiakban is jellemvonása marad. Süttörön is találunk kiszolgált ezredbeli katonákkal, akik mostmár mint gárdatagok személyes védelmét, vagy a kastély őrzését látták el. Ismét mások mint mesteremberek telepedtek le Süttörben.

1756–1759 között a Süttöri kastélynál ismét sok kőművest, ácsot, lakatost, üvegezőt találunk, akik feszegetik a kivénült falakat, bővítik a korszerűtlen, túlsúlyolt épületet és előkészülnék arra, hogy megvalósítsák Esterházy Miklós jövőendő elképzeléseit, vágyálmait.

Süttör megérett az átalakításra, a nehézkes osztrák barokk új köntösben kívánta a haladást szolgálni; ehhez az újabb fényűzéshez Miklós csehországi tartózkodása, Prága főúri palotái is indítékot szolgáltatottak...

Valkó Arisztid

J E G Y Z E T E K

A cikkben felsorolt dokumentációs anyag a Művészettörténeti Dokumentációs Központ cédula-gyűjteményében található fel.

¹ Fertődi kastély művészei, mesterei. U. e. szerzőtől. Művészettörténeti Értesítő 1953. évf. 134–137 p. Továbbá folytatás: Fertőd mesterei, művészei 1720–1768 között. 1955. évf. 127–133. o.

² OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 1143.

³ OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 803.

⁴ OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 803.

⁵ OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 803.

⁶ OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 802.

⁷ OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 802.

(760–761 p.) A szerződés szövege:

„An Heut untergesetzten Dato und Jahr ist zwischen den Hochedl-gebohrenen Ritter Herrn Anton von Bullenau der Röm. Kayser Königl. Mayt Camer Rath in Königreich böheim an Einen dann dem hoh – und Wohlgebohren Herrn Nicolao Grafen Esterhazy der Röm-Kayserl. königl. Mayestat wirklichen Kammerern, General Major und Obristen über ein Regiment Zufuss, anderten theils ein unwiederrufflicher Müttungs Contract auf drey Monath lang abgeredet und beschlossen worden, folgender gestalten. Es verspricht Herr Vermüther dem (titl) Herrn Generaln als Müthern im ersten stock fünf Zimmer worunter vier ausspallirte sich in – einer filade sambt aller Zugehör, wie auch selbte liegen, und stehen laut beygelegter Specification sich befinden theuen, dann Zimmer – Erd vor die bedienten einer laquay, staben, Stallung auf acht Pferd, einen boden auf Heide und Strohe, nebst einer Schuppen, so all und jedes wohl ausgesäubert, und in guten Stand angetreten worden, auch gleichfalls zu Ausgang der practirten Zeit in Simili abzutreten, und zu übergeben seyn wird, umb einen beliebt veracordirten einen Monath Zins pr. dreyssig Gulden Rein. und zwar alle monath anticipato zuerlegen, wie dann auch beeden contrahirenden Parthen von heutigem tag an, nach Verliessung Zweyer Monathen eine vorhörige, eine Aufkündigung sich vorbehalten; ferner ist veraberedet worden, da es dem (titl) Herrn Generaln nach extirierung deren dreyen Monathen länger hin in dem Quartier zu bleiben beliebt, hoch derselbe auch Monatlich das Quartier gegen vorhöriger Condition längers hin innen Zubehalten frey stehen solle, infall aber wieder alles vermüthen durch die – domestiquen eine Feiërbrunst, welches Gott gnädiglich verhüten wollen, entstehen sollte, so wird (titl) Herr General hiemit verbunden seyn, all billig-mässige schadlosshaltung zuleisten. Zu mehrer Festhaltung dessen haben sich beede Partirende Partthey eigenhändig unterschrieben, und ihr angebohrne beederseitige Insigl, beygedrucket, auch solchen Müttungs und Vermüttungs Contract in zwey gleichlautende Exemplarien ausfertigen lassen.

Actum Prag den 12-ten Sept 1753”

„Hiermit wird das Quartier dergestalten aufgesagt, dass wann die drey Monather expiriren titl. Herr Gral. ausziehen werde. Prag den 17-t 8bris 753 ich nehme die Aufkündigung vor bekannt an, actum den 17. Octobris 1753 Bullenau”

„Specification deren samentl Mobilien.

In den Rothen mit Procattel ausgespallirten Zimmer befinden sich zwölf Creützel stichene ausgenähte lähn sessel, sambt zwey dergleichen Taborettn, zwey grosse Spigl mit vergoldten Rahmen, ober denen thüren zweyerley Aufsatz, jeder von fünf Stuckh aus Porcellan Arth, vier weisse fenster fürhenck, und vier rothe Procattelene fenstertücher dann vier eingelegte gefladerte tischl mit vier stuck dergleichen leridons, ein gläserner luster, zwey Indianische

Kasten mit Porcellan besetzt, das Porcellan bestehet in einer grossen zerbrochenen Japonischen Schlüssel, zwey Japonische Ausschwail Schaalen, worunter eine grösser die andere etwas kleiner zwey stuckh Japonische Öhl und Essig krügel, eine Caffee kandl von Holländischen Porcellan, drey kleine Theekandl von Japonischen Porcellan, vier stuck Porcellanene Biganten oder Mandl, sechs stuckh Jaconische Olia-becher mit untersatzl, und deckel, jedoch different von denen erstern, vier stuck deto mit unterdatzl, jedoch ohne Deckel, und gleichfalls different von denen andern sechs stuckh deto dresdener Chocolada bächerl sambt untersatzl, jedoch ohne deckeln.

In dem gelben von Plisch aus spalierten Zimmer befinden sich acht lähnsessel, ein Canapee, und zwey Polster von gleichförmiger Plischener matery, die Sössel, Canapee und Polster mit überziehen von gelber leinwand, ein grosser Spiegl sambt gläsernen Spiegl Rahmen, sechs stuck versilberte Wandleichter, ober denen Thüren drey versilberte aufsatz von Majolica, jeder aufsatz von fünf Majolica Stucken. Zwei weisse fenster fürhanck zwey gelbe fenstertücher, ein geflodertes Tischel, und ein anderes mit 2. Ceridon von ausgelegten bildern.

In den gemahlten taffel Zimmer befinden sich fünf weisse fensterfürhanckh drey fenster tücher von grünen tuch, zehen lähn sässel, ein grosser tafl tisch von zwey theil mit Persianisch Töpich dann zweyander derley aichene, Tische, welche zu den grossen Tafel-disch als Einsatz gehörig, ein Schenk tisch oben auf den Aufsatz zwey vergodte Statuen Jupiter, und Mercurium vorstellend, in der mitten ein Weinfassel von Majolica, worauf der Bacchus sitzt; in den schenktisch aber befinden sich zehen stuck feine Wein Gläser mit einen hertz bezeichnet, zwey Carasin Kaiser und Kaiserin vorstellend, eyf stuck gläserne giessbeckh, und drey druck gläser mit deckeln, zwey darvon vergold, und eines unvergoldt. Item eine Press zum tischtüchen und Servietten.

In dem Cabinet befindet sich ein Tremau, sechs stuckh bilder Kayser Kayserin, zwey grosse landschaften, alle diese vier stuckh mit schwarz gepaizten rahmen und kleinen Goldenen leisteln, dann zwey Portrait mit vergoldten rahmen, item ein eingelegtes gefladertes Tischel mit gewixter leinwand überzogen, vier fensterfürhenckh von rothen taffet, nebst einer bettstatt von Holtz.

In dem letzten ungespallirten Zimmer befindet sich ein Kleyder Kasten mit acht Kleyder rechen. Ein Wasch Kasten, mit drey schubladen, ein Holtzenes vierecktes tischel und eine bettstatt von Holtz.

Actum Prag den 12-ten Septembris 1753

In den bedienten ihrem Zimmer befinden sich zwey betstatt, ein tisch, und zwey Holtzerne stuhl

Anton Bullenau”

„SS. 12 Sept. Ein Monath Zins pr. 30 fl Contractmässig anticipato bezahlt worden.

SS. 12 Octobris Ein Monath Zins pr. 30 fl. Contractmässig anticipato abgeführt worden.

SS. 12 gbris Ein Monath Ziens pr. 30 fl. Contractmässig anticipato durch H Kammerdiener richtig abgeführt ist worden.”

⁹ OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 802.

¹⁰ OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 802.

¹¹ OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 802.

¹² OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 802.

¹³ OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 804.

¹⁴ OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 802.

¹⁵ OL. Esterházy család hg. levéltára, fasc. 802.

Kolozsvárt folytatott levéltári kutatás során néhány olyan adat került elő, melyek problematikussá tesznek több, Székely Bertalan ifjúkorával kapcsolatos, eddig ismert megállapítást, mindenekelőtt Székely születési napjának dátumát, anyja nevét stb. Az eddigi szakirodalom ezek tekintetében is Székely Bertalan saját feljegyzéseiből és szóbeli közléseiből indult ki, azokat fogadta el alapnak. A kolozsvári hivatalos anyakönyv bejegyzései azonban nem mindenben egyeznek meg ezekkel. Kérdés, melyik az autentikusabb? Lehet az anyakönyvi bejegyzés is téves. De a magam részéről mégis az anyakönyv adatait fogadom el hitelesnek.

Az első ilyen problematikus, tisztázandó adat Székely Bertalan születési dátuma. Valamennyi Székely Bertalan foglalkozó írás eddig a festő születési napjaként 1835. május 8-át jelölte meg. Ezt a régi dátumot vettem át én is „Székely Bertalan válogatott művészeti írásai” című munkámban, valamint Haulisch Lenke is szép és tömör „Székely”-könyvében. Ha az anyakönyv szövegét fogadjuk el hitelesnek, akkor ez az adat módosításra szorul. A hivatalos anyakönyvi bejegyzés szerint ugyanis Székely Bertalan nem 8-án, mint eddig hittük, hanem két nappal később, május 10-én született. Ime, a kolozsvári állami levéltárban levő „kolozsvári evangelico reformata szent eklezsia születés és kereszteleés C betű alatti anyakönyve” szövegének másolata:

Pag. (Pagina = oldal) 246. 1835
15^a (decima quinta = Ez a kereszteleési nap. M. L.)
Iliss (Illustrissimi = Tekintetes) R G (Regium Gubernium-i = Királyi Főkormányzszéki) cancellista (fogalmazó) Székely Dániel urnak
Fel (Felesége) Rom. Catolica Kelemen Juliannának
10^a (decima) sz. (szülöttje) Bertalan
Ksz. (Keresztszülők) Iliss (Illustrissimus) Kelemen Károly ur, s Danczi Rosália Kis Asszony.
Bába Hentzenbergerné.
(Az anyakönyvi kivonat eredetijének fotója nálam van.)

A másik problematikus adat Székely Bertalan édesanyjának keresztnéve. A közölt anyakönyvi kivonattól az is kitűnik, hogy Székely édesanyjának keresztnéve is tisztázásra szorul. Székely saját életrajzi feljegyzései és az eddigi cikkek mind Johannának említik, holott a hivatalos anyakönyv szerint Julianna a neve. Lehet, hogy a család édesanyját Johannának szólította, de az anyakönyvi bejegyzés szerint Julianna az eredeti keresztnéve. Az anyakönyvi bejegyzés hitelességét a brassói rk. kereszteleési anyakönyv is világosan igazolja:

„Kelemen Julianna 1805. február 9-én született. Anyja Kelemen Erzsébet. Keresztszülők Nagy József és Rebecka Katalin.” (Brassói rk. kereszteleési anyakönyv IV. 109. old.)

Több cikk Székely édesanyját reformátusnak tünteti fel, pedig — mint a két anyakönyv egybevégezően mutatja — római katolikus vallású volt. Ezt a tényt azért emelem ki, mert egyik magyarázata annak, hogy Székely Bertalan református létére miért festett több képet katolikus templomok számára. (Erre a kérdésre még visszatérünk.)

Székely születési anyakönyvi kivonata arra is egyik hiteles bizonyíték, hogy Székely édesapja nemesi családból származott. Ugyanis neve előtt ott van Iliss (Illustrissimus = Tekintetes), s a Tekintetes cím akkori-ban csak nemesnek járt ki.

Az egyik keresztszülő, Kelemen Károly neve előtt is ott van az Iliss, tehát ez is nemes ember volt; s mivel — minden bizonnyal — Székely anyjának testvére, vagy közeli rokona lehetett, világos, hogy a festő anyja is nemesi családból származott.

Székely családjának, mint ismeretes, ádámosi volt a nemesi előneve. A családfát Kelemen Lajos történetíró állította össze, amikor a családnak bizonyítania kellett nemességét, nehogy az adófizető jobbágyok közé jusson. A kéziratot táblázat szerint Bertalan kapta a nemességet Báthory Zsigmond erdélyi fejedelemtől 1591-ben. Feleségének neve Ádámosi Ágnes. Pia István, aki Beczére származott (neve benne van a nemesi levélben). Következik Márton, majd István, a Bánffy-család jágere. Utána jön János, akit nagyapjáról Márton Jánosnak is hívtak. Testvére, András gyermektelenül halt meg. Jánost követi Márton, Péter, aki gyulafehérvári ref. esperes volt. Pia, Dániel, 1799. február 9-én született Gyulafehérvárott.¹ Dániel testvérei: Sámuel, János mérnök, József, Mária, Zsuzsanna. Székely Dániel guberniumi fogalmazó, utóbb kamarai titkár s Kelemen Julianna² fia Székely Bertalan festőművész. Testvérei: Károly, Gyula.³

Székely Bertalan Kolozsvárt a Farkas utcában, a református paróchia melletti, régi, földszintes házban született és nőtt fel.⁴

Sajnos, Székely Bertalan iskolai szerepléséről, tanulóéveiről kevés adatot sikerült felkutatni. Nem sikerült megállapítani, hogy hova járt elemi iskolába. Annyi azonban bizonyos, hogy az 1846–7. iskolai évben a kolozsvári református gimnázium V. osztályának a tanulója volt. Akkor még az osztálytanító rendszer volt érvényben, tanítója Székely Albert. Az első félévi tanulmányi kimutatás szerint Székely Bertalan a kitűnő rendű tanulók közé tartozott. Jegyei: latin és német nyelvből, vallásból, földíratból, történelemből eminens, számtanból jeles. Szorgalmi jegye: szorgalmas. Erkölc: jó különös ajánlattal. Elegyes megjegyzések: általában mindig betegeskedett.

A tanév második felében Székelynek vallástanból nem volt osztályzata; a többi tantárgyból eminens osztályzatot kapott.

A következő, 1847–8. tanév első felében az osztálynévsorban szerepel, de Gelei Pál tanulótársával együtt osztályzatot nem kapott. Nevük után ez a bejegyzés van: Az egész félévben, szinte mindig betegeskedtek és közvizsgára sem állhattak.⁵

A tanév második felében már egyáltalán nem szerepel Székely neve, tehát az utolsó, VI. év anyagából már nem vizsgázott. (Szükségesnek tartjuk itt megjegyezni, hogy az akkori középiskola általában hat osztályú volt, beleértve az előkészítő elemi osztályt is. A tanulók neve: elemen-tista, coniugista, grammatista, syntaxista, rhétor, poeta.)

Maga Székely Bertalan életrajzi feljegyzései között csak emnyit ír gimnáziumi tanulmányairól: „tanultam a

protestáns kollégiumban 1848-ig. A forradalom miatt akkor a tanulás megszűnt, a diákok elmentek a csatákra...

A forradalom után szülei kívánságára a bécsi mérnöki Akadémiára iratkozott be. Ő maga így ír erről: „1850 őszén elküldtek Bécsbe... hogy a politechnikumban tanuljak, de miután semmi matematikai előkészültségem nem volt, itt nem mehettem semmire. Átmentem az Akadémiára; itt első díjat nyertem, ami katonamentességgel járt.”⁶

Mint Haulisch Lenke is írja „Székely”-könyvében, Székely festészet iránti érdeklődése már korán megnyilvánult. Nyolc éves mindössze, amikor lerajzolta édesanyját, testvéreit. Rajzaival örömet szerzett nekik azért is, mert Kolozsvárt akkor még nem volt fotográfus.⁷ Dr. Pápay Istvánné tulajdonában van egy kislány ábrázoló akvarellje, Emmanuel Lászlóné tulajdonában pedig édesapjáról 1850-ben készített olajfestménye. Ezek a legkorábbi megmaradt arcképei.

Dr. Pápay Istvánné (Székely unokájának) birtokában van Székely Bertalan egyik rajziskolás korában készített rajza is, amely csatajelenetet ábrázol. Mintarajz alapján készült. A lap hátlapjára ceruzával ráírta a rajz keletkezési idejét: 1846–7; ekkor a középiskola, a gimnázium V. osztályába járt.

Ebben az időben a gimnáziumban még nem volt rajztanítás. (A fakultatív rajzórát csak 1851-től vezették be.)⁸ Miután szülei látták rajzkészségét, beíraták a délutáni rajziskolába, amely a római katolikus elemi iskola épületében működött. A Mária Terézia idejében kiadott Ratio Educationis ugyanis – mint ismeretes – a művészi ipar fejlesztése érdekében arra kötelezte a nagyobb városokat, hogy a népiskolák mellé rajztanfolyamokat is szervezzenek.⁹ E rajztanfolyamok, illetve rajziskolák növendékei elsősorban ipartanoncok és segédek voltak, de tanítójelöltek és középiskolás diákok is látogattak. Így Székely Bertalan is. A római katolikus elemi iskola épületében működő kolozsvári rajziskola neve Scholae Reg. Graphidis Claudiopolitanae, vagy röviden Schola Graphidis. 1781-től vezetője (évi 300 ft fizetéssel) Dávid Ajtay Mihály, majd Straupek István, azután Neuhauser Gottfried, utának Simó Ferenc, Székely Bertalan oktatója.

A rajzoktatás módjára nézve 1782-ben vezérkönyv jelent meg, amely a gyakorlati életre való nevelést hangsúlyozta, főleg építészeti vonatkozású feladatokat írta elő. A rajzolás mértani feladatokkal kezdődött, majd fából készített mértani testek szabad kézzel való rajzolásával folytatódott, azután építészeti részletek, virágok és emberi alakok következtek, de nem a természet után, hanem mintalapok alapján.¹⁰ A megmaradt nagyalakú mintalapok jórészt Neuhauser Gottfried művei: oszlopokat, füzereket, gyertyatartókat épületalaprajzokat és homlokzatokat ábrázolnak, de van közöttük arc, alak, sőt aktrajz is.¹¹

Székely Bertalan megmaradt rajziskolai rajza csatajelenetet ábrázol, tehát a fentieknél magasabb fokú mintalap alapján készült. Bizonyosság rá, hogy Simó Ferenc tehetségesebb tanítványainak külön rajzfeladatokat adott.

Simó nemcsak mintalapokról rajzoltatott. Haladotabb növendékeit kivitte a szabadba is. Székely itt készítette első tanulmányait a természet után. Tanítványainak szabad kezét adott. Ugyanis – mint Bayer¹² írja róla – „míg Székely rajzolt, ő a Szamos vizében halászgatott. Nem kétséges, hogy Székely történeti festményeinek alapos tájképi megoldásához az alapot Simó Ferenc mellett szerezte.

Néhány adat Székely első rajztanítójáról: Simó Ferenc festőművész volt, Bécsben tanult. Onnan visszatérve Döbrentei Gábor karolta fel őt, aki még Bécsből ismerte „képráisi talentumát, amely az arckor hasonlóságának eltalálásában, mind az ecset gyengédségében és a színek elegyítésében kiváló.”¹³ Döbrentei a magyar írók képeit festette meg vele, köztük Kazinczy, Berzsenyi, Virág Benedek, Kisfaludi Sándor, Horváth Endre képét.

Más forrás szerint is Simó „bájecsetű magyar képző”. A „Honművész” rajztanárál való kinevezésekor ezt írja róla: „Kívánjuk, hogy legalább három nagy lángész

akadjon keze alá magyar ifjaink közül s a művészség nemzetünk között azok által megint inkább terjedjen”.¹⁴ Érthető tehát, hogy Simó így láttamozta tanítványai rajzait: „Simó Ferenc Rajz Professor”. Tanítványai rajzait nyilván azért látta el névaláírással, hogy ellenőrző szerepét igazolja, s valószínűen ezzel fejezte ki azt is, hogy a rajz méltó a megőrzésre.

Székely Bertalan nyilván sokat köszönhet első rajztanárának. De Simó is Székelynek, hiszen neve elsősorban Székely rajztanáraként vált ismertté.

Székely akadémiai mestereivel kapcsolatban is néhány adat kiigazításra szorul. Székely 1851-től 1855-ig tanult a bécsi akadémián. A Székely Bertalannal foglalkozó eddigi íráskor általában csak Rahl és Geiger emlegetik bécsi mestereiként.¹⁵ Holott Bécsben Dobyaschofsky, Fühlich, Kuppelwieser, Geiger, majd Rahl voltak a mesterei. Székely feljegyzései között megtaláltam az ide vonatkozó pontos adatokat: „Bécsben az akadémián különböző mesterosztályok voltak. Mísem természetesebb, hogy mint tudásszomjas ifjak, igyekeztünk ezek valamelyikébe bejutni. Én tehát 1851-ben Dobyaschofsky professzorhoz mentem...” „Azután Fühlich professzorhoz mentem. Annak az volt a híre, hogy a kompozíció professzora. Tartott is minden héten felolvasásokat... Fühlich nézete az volt, hogy az egész művészet csak azért van, hogy a vallást dicsőítse.” „Miután a tanulás így nem ment, megpróbálkoztam Kuppelwieser professzorral, akinek szintén volt mesteriskolája. Ő a bibliából adott nekünk feladatokat...”¹⁶ Ezután ment át Geigerhez (1805–80), aki 1853-ban lett a bécsi akadémia tanára, s aki talán azért is vonzotta őt, mert történelmi tárgyú képeket festett, a Pesti Műegylettel is összeköttetésben állott, s 17 magyar történeti tárgyú litográfiát készített, amelyek Magyarországon is ismertekké váltak. Utolsó bécsi mestere Rahl volt, akinek tanítás módszereiről több feljegyzést is tett naplójában.¹⁷ (Waldmüllernek nem volt tanítványa, hiszen maga írja, hogy csehországi útja után „mivel... Düsseldorf drága város, megkísértem újra Bécsben... tanulni. Rahlhoz szerettem volna ismét menni, de Görögországban volt. Waldmüller 350 ft. tandíjat kért és más, teljesíthetetlen feltételt... sürgősen elutaztam az olesónak hitt Münchenbe.”)¹⁸

Ide kívánczik még néhány megjegyzés. Schauschek Árpád¹⁹ azt írja, hogy elgondolkodtató, hogy Székely református létere több oltárképet festett katolikus templomok számára. Érdekes probléma, hogy honnan szerezte ilyen irányú kapcsolatait és liturgiai, ikonográfiai ismereteit? Emlegettük, hogy anyja katolikus volt. A család közeli összeköttetésben állott Kovács Miklós gyulafehérvári katolikus püspökkel. A püspök guberniumi tanácsos is volt, Székely apja pedig guberniumi fogalmazó; innen az ismeretség. Amikor az osztrákok Székely édesapját (egy üldözött magyar rejtegetése miatt) bebörtönözték, a püspök közbenjárására szabadult ki. A püspök a nehéz napokban Székely Dániel gyermekeiről sem feledkezett meg.²⁰

Székely Bertalan a katolikus iskolában levő rajziskolában tanult, s itt templomrészleteket, templomi tárgyakat is rajzoltak.

Székely Bertalan felesége katolikus volt, s az ő gyermekei is katolikusok lettek.²¹ Tanulmányútjai során sok katolikus templomot nézett meg.

A Magyar Rajztanárok Országos Egyesülete Székely Bertalan halála után (1910. szept. 9-i választmányi ülésén) úgy határozott, hogy felszólítja a rajztanárokat, hogy a megírandó Székely életrajz számára boesássák rendelkezésre a birtokukban levő Székely Bertalanra vonatkozó adatokat. Haulisch Lenke kis terjedelmű, de annál alaposabb „Székely”-könyve nagyszerű összefoglalása és értékelése Székely munkásságának. De miután a nagy Székely-monográfia még nem készült el, neves festőnk ifjúkorára vonatkozó, fenti, néhány adat talán hasznos, felhasználható lesz.²²

Dr. Maksay László

- ¹ Régeni István gyulafehérvári ref. lelkész közlése.
² Anyjának ez már a második házassága volt.
³ Székely Bertalannak három testvére volt; közöttük ő a legidősebb. Testvérei korán elhaltak; 13 éves korában anyját is elvesztette.
⁴ Dr. Pápay Istvánné közlése.
⁵ A kolozsvári ref. gimnázium növendékeinek névsora az 1845–6-iki iskolai évtől 1858–9-ikig. A R. N. K. Kolozsvári Történeti Levéltárában.
⁶ Székely Bertalan válogatott művészeti írásai. Bp. 1962. 37. o.
⁷ Farkas Zoltán, Székely Bertalan. Vasárnapi Újság. 1910. 721. o.
⁸ A kolozsvári rom. kat. főgimnázium Értesítője az 1897–8. tanévről. 127. o.
⁹ Ilyen rajziskola Budán már 1778-ban létesült. Ez volt a mai Képző- és Iparművészeti Gimnázium őse.
¹⁰ Ezeket a mintalapokat vagy az irányító budai központ, König, Ungarische Baudirection, vagy a rajztanító állította elő.
¹¹ Holló Károly, A művészeti nevelés és a rajzoktatás. Kolozsvár 1905. 14–17. o. Kny. a kolozsvári r. k. főgimnázium 1904–5. tanévi Értesítőjéből.
¹² Bayer József, Kissölymosi Simó Ferenc festő. Erdélyi Múzeum, 1915. 80–83. o.

- ¹³ Uo. 83. o.
¹⁴ Honművész. Bp. 1837. 35. o.
¹⁵ Haulisch Lenke is Székely-könyvében — nyilván a rövidség kedvéért — csak Karl Rahl és Johann Nepomuk Geiger neveit említi.
¹⁶ Székely Bertalan válogatott művészeti írásai. Bp. 1962. 41. o.
¹⁷ I. m. 42. o.
¹⁸ I. m. 37. o.
¹⁹ Schauschek Árpád: Székely Bertalan emlékezete. Rajzoktatás, 1910. 204. o. Brassóban Beres őrnagy Schulpe őrnagyhoz ajánlotta Székelyt, az csináltatta vele az első oltárképet katolikus templom számára. 1864-ben a modori templom (Krisztus és Szt. Péter), 1869-ben a nagybecskereki templom számára is készített két oltárképet (Nepomuki Szt. János és Mária mennybemenetele).
²⁰ Farkas Zoltán, Székely Bertalan. Vasárnapi Újság. 1910. 721. o.
²¹ Dr. Pápay Istvánné közlése.
²² Hálás köszönetet mondok Biró Vencel kolozsvári ny. tanárnak, Nagy János budapesti rajztanárnak és Dr. Pápay Istvánnénak, akik munkámat adatok közlésével támogatták.

VÁLASZ — JAJCZAY JÁNOS [KÖNYVISMERTETÉSÉRE]

LEDÁCS KISS ALADÁR—SZÜTSNÉ BRENNER KLÁRA:

„ISMERJÜK MEG A KELETI SZÖNYEG TÖRTÉNETÉT” CÍMŰ KÖNYVÉRŐL

A Művészettörténeti Értesítő 1965. XVI. évf. 1. számában a 74. oldalon megjelent fenti könyvismertetőben Jajczay János 8 oldalon keresztül bírálja könyvünket rendkívül személyeskedő hangnemből. A hangnemből mindenki megítélheti, hogy ilyen bírálat nem lehet tárgyilagossá, és így nem is kellene rá reflektálni. Mivel azonban ez azt a látszatot keltené, hogy azért hallgatunk, mert nincs mit mondanunk, hiszen azt állítja rólunk, hogy vasárnap délutáni szórakozásként üzzük és üztük a műtörténetet, a szőnyeggel való bűvárkodást, a bírálat fontosabb állításaira mégis választ adunk, de igazunk tudatában a legteljesebb tárgyilagossággal és szenvédelektől mentesen.

A könyv megírására kapott megbízás korlátozta a könyv terjedelmét, és így tömöríteni, válogatni kellett az anyagot. Ezért sok mindent nem írhattunk meg, amit meg szeretnénk volna írni. Mégis igyekeztünk annyi anyagot feldolgozni, hogy teljes és hű képet adjunk a tárgyról, ami eddigi bírálónk szerint sikerült is. Azonban ilyen terjedelmű könyvbe nem tudunk több anyagot belevenni, hiába követelné bárki is, hogy még ezt, vagy amazt bele kellett volna venni. Meg kell azonban mondanunk, hogy a szőnyegvidékek térképe idején elkészült, és rajtuk kívül álló okokból nem került a könyvbe, de fénymásolatokat készítettünk róla, és akinek lehetett, adtuk belőle. A névmutató hasonlóan technikai okokból maradt ki.

A szőnyegirodalom felsorolása szándékosan maradt el. Talán egyetlen művészettörténeti ágból sincs annyi elavult, sejejtés és forrásmunkánk alig használható mű, mint a keleti szőnyegekben. Szőnyegkereskedők, gyűjtők stb. komoly terjedelmű könyveket írtak össze a saját szájuk íze szerint és saját érdekeik szolgálatában. Minden e tárgyban már megjelent munkának egy névsorban való felsorolása ugyancsak sokat tenne ki, hiszen csak a legutolsó évtizedben kb. 30 könyv jelent meg keleti szőnyegekről Nyugat-Európában egymagában. Ezért ehelyett a könyvünkben a vonatkozó művek lábjegyzetben szerepelnek ott, ahol szükséges volt idézni egy-egy fontosabb tétel alátámasztására. Ez az eljárás sokkal célravezetőbb, mint egy hosszú és válogatás nélküli irodalmi névsor összeállítása, ami könnyen a hencceg látszatát keltheti.

Jajczay azzal vádol meg minket, hogy az illusztrációs anyagot „összeszarkalkodtuk”, tehát összelopkodtuk. Könyvünkben 199 fekete ábra és 10 színes tábla szerepel. Előbbiből 179 fotográfia, a többi vonalas rajz. Több évtizedes kutató munkám folyamán kb. 300 db fotográfiát készítettem saját magam. Ezekből 135 db-ot választottunk ki a könyvünk számára, tehát csak 44 db-ot kellett kívülről megszerezni. A kiadó bevallása szerint

ilyen gazdag, és jó minőségű illusztrációs anyagot még egyetlen kiadványukhoz sem kaptak. A színes táblákból 8 készült eredeti szőnyegekről színes fotográfálással, de kettő már kész volt és ezért fel kellett használni, holott azokat is lehetett volna eredeti szőnyegekről fotográfálni. Ez költségkímélésből történt, hogy a már meglévő színes kép kárba ne vesszen. Szarkalkodásról tehát szó sincs. Jajczay is beismerheti, hogy az illusztrációkban sok olyan szőnyeg szerepel, amit még sehol sem közöltek. Ilyen a színesek között 7 db és a feketék közt 85 db. A könyv tehát bőséges új anyagot hoz.

Jajczay nem ismeri el, hogy a színné csomózás technikája Egyiptomban már az i. e. III. sz.-ban ismeretes volt, és azt állítja, hogy mi „bolyhos csomózásról” beszélünk, holott „bolyhos, csomózással készült textiliáról” szól a könyvünk. A színné csomózás tényéről maga Jajczay is meggyőződhet az Iparművészeti Múzeumunkban, ahol a következő bolyhos, de színné csomózással készült egyiptomi szőtteket találhatja:

1. 7436 leltári számú bolyhos szőttek, i. e. 280-ból, egy thébai sírkamrából. Múmiaburkolat része. Eredeti nagysága $1,5 \times 2$ méter volt. A csomózás szerkezetét könyvünk 7. ábrája mutatja be. Az ábrán világosan látható a színné csomózás, melyet szövessel, úgy, ahogy a bársonyt szövik, nem lehet behurkolni, hanem csakis kézzel, úgy, ahogy ma a színné csomózást készítik. A leszövő szálok száma 11.

2. 7438 lsz. bolyhos szőttek i. sz. IV—V. sz.-ból. Lelhelye Fayum, (Egyiptom). Szintén színné csomózású sorokkal, de kevesebb a leszövőszál, csak 7—8, minek folytán sűrűbb lett a szőttek bolyhosossága. Anyaga finom kender.

3. 6048 lsz. egyiptomi kopt szőttek, i. sz. IV—V. sz.-ból. Színné csomózással készült bolyhosossága még az előbbinél is sűrűbb, mert minden színné csomósor között csak 5—6 leszövőszál van.

Külföldön is volt alkalmam hasonló korú bolyhos szőtteket megvizsgálni, melyek szintén színné csomózással készültek, a csomósorok között minden esetben legalább 5 leszövőszállal, vászonkötésben. Ennek a technikának az egyenes folytatása a damaszksz szőnyegek szövési technikája: színné csomózás és a csomósorok között mindig 5—7 leszövőszál, vászonkötésben. Ezt a technikát vitték át a XV. sz.-ban Kairóból a Sztambul közelében alapított szultáni szőnyegszövőüzembe átvezényelt egyiptomi szőnyegszövők, ahol még a XVIII. sz.-ban is ugyanígy csomózták a szőnyeget, de csakis a szultáni műhelyekben, és sehol másutt Kisázsiaiban.

Ugyanebben az időben ismerték a bársony (plüs) szövés technikáját is, amelynél a hurkokat szövési eljárással a felvető (lác) fonalakból kiemeléssel képezik. Ilyenek is maradtak fenn azokból az időkben. A bársonyszövés technikája azonban csak kevés (legfeljebb 4) szín beszővésé teszi lehetővé, míg a kézi csomózás, tehát esetünkben a színné csomózás korlátlan lehetőséget nyújt a színezésre, jóval kevesebb anyag felhasználásával. Esetenkint ezért részesítették előnyben a bársonyszövessel szemben. Ha pedig ismerték a színné csomózás technikáját, szőnyeget is készíthettek vele, és a korabeli írásos utalások szerint készítették is, és talán még elő is kerülnek ilyenek, ahogy

a Pazirik szőnyeg is előkerült egyszer. Az egyiptomi bolyhos szőttesek színű csomózása tehát valóság, amit Jajczay hiába von kétségbe.

A damaszkusz szőnyegek nevének megmagyarázására eddig felmerült javaslatok egyike sem kielégítő. A legkényvesebb javaslat az, amit Jajczay is felhoz, hogy ti. ezeket a szőnyeget damaszkuszi kereskedők hozták be Európába, és így ezekről nevezték el. De ezek más szőnyeget is kínálhattak egyéb árukkal együtt, és mégis csak ez az egy szőnyegfajta kapta a látszólag Damaszkusz városára utaló nevet, holott Damaszkuszban nem is készítettek szőnyeget. Jajczay szerint a régi velencei családi leltárakban előforduló ilyen szőnyegek „tappeti damaschini” elnevezése „damaszkuszi” szőnyeget jelent. Jajczay úgy látszik nem tud olaszul, mert „damaschino” damaszkozottat, azaz damaszkozott mintáját jelent, tehát ez az elnevezés nem azt mondja, hogy a szőnyeg Damaszkuszból való, hanem a név a szőnyeg mintáját, kinézését, áruminőségét akarja jellemezni. Mi is ezt állítjuk könyvünkben. A damaszkozott minta az akkori időkben szőttesekben, fémmunkákban, vésetekben eléggé ismeretes volt. Az iparművészet így határozta meg: A damaszkolás a címerpajzsokban, pecséteken, díszítéseken nagyobb üres helyeknek egymást keresztező vonalakkal, pontokkal, arabeszkekkel vagy apró virágdíszítésekkel való kitöltése oly célból, hogy ezek az üres helyeket tetsetősebbé tegyék. Eredete nagyon régi keletű. Nálunk már a XII. századi pecséteken is előfordul. Ezek a „damaszkozott” mezők jól láthatók könyvünk 11. és 12. képein ábrázolt damaszkusz szőnyegek mintáján. A damaszkolás az akkoriban híres damaszkuszi szőttesek, az ún. damaszk szőttesek mintázatában is gyakori volt, melyekhez általában nemes anyagokat használtak, leggyakrabban selymet, sőt ezüst és arany szálakat is. A damaszkusz szőnyegnek is leggyakrabban selyem az anyaga, és ha gyapjú a csomózásuk, akkor is csak selyem fényű angora gyapjú. Ehhez járul még, mint ahogy a könyvünkben hangsúlyozzuk is, a damaszkusz szőnyegek rajza nem körvonalazott, hanem az alapszínből a díszítőelemek közvetlenül, minden más színű, pl. fekete, vagy barna körvonalarajz nélkül emelkednek ki. A damaszkusz szőnyeg kinézésre feltűnően különbözik a korabeli, de a mai keleti szőnyegekétől is, és inkább finom bársónynak látszik, még színezésben is, mert kevés színű. A legrégebbi ismert daraboknak csak három színük van, zöld, piros és kék. A mintának és színeinek ez a sajátosága is hozzájárul ahhoz, hogy a selymesen ragyogó damaszkusz szőnyeg és a hasonlóan fénylő mintás damaszk textiliák annyira rokon benyomást keltenek, hogy mivel a textiliák mintája „damaszkozott” azaz damaszk volt, a szőnyeget is damaszkozottnak, „damaschino”, nevezték, tehát a Damaszkusz szőnyeg elnevezés nem Damaszkusz városából való jelent. Ez a magyarázat a legrealisabb és legelfogadhatóbb. A kiterjedt német szőnyegirodalom is csak *damaszkusz* szőnyegnek nevezi és ezt az elnevezést tartottuk meg mi is. Csak a legújabb irodalom kezdte ezeket a szőnyegetek eleinte mamluk, majd kairói szőnyegeknek nevezni, ami nem ésszerű, mert zavart és bizonytalanságot kelt, azt a hitet keltyén, hogy ezek mind Kairóban készültek, holott javarészt, és éppen a legszebbek és legnagyobbak Stambul mellett a szultáni szőnyegműhelyben készültek, mint pl. a könyvünk 83. ábráján látható és a Habsburg tulajdonból származó óriási selyemdamaszkusz szőnyeg is. Az elmondottakból világos, hogy leghelyesebb továbbra is megtartani a damaszkusz szőnyeg elnevezést, mert ez felel meg legjobban a tényeknek és a szőnyeghez fűződő tradícióknak.

A „kufi” szalagdisz tárgyában Jajczay arra hivatkozik, hogy eddig ezt minden szerző így hívta. Persze csak a külső hasonlóság miatt teheték, mivel egyetlen ilyen „kufi” szalagdisz sincs, amelyből kufi betűk alapján valami értelmes szöveget lehetne kibetézni. Viszont a másféle arab írással írt szövegek a szőnyegekben értelmesen olvashatók. Ezért nem hittem már régóta abban, hogy a kufi szalagdisz kufi betűkből álló díszítmény lenne. A legrégebbi ilyen szalagdiszokban világosan felismerhető egyiptomi hieroglifjelek azt a gondolatot keltették fel bennem, hogy ebben az irányban kutassak.

Sikerült is a szalagdiszok majdnem minden díszítőelemében egy-egy hieroglifjelet felismerni, csupán a szakaszonként ismétlődő, és jóformán minden kufi szalagdiszban megtalálható, egymással szembefordult 1 alakú jelekre nem tudtam sokáig magyarázatot találni, míg végre Ozirisz egyik ülőszobrának talapzatára vésett szalagdiszen ezt is magtaláltam az uaszt jogar képében, ugyanoly elrendezésben, mint ahogy a szőnyegszegélydiszeken elő szokott fordulni. (Könyvünk 17. ábrája.) Ugyanakkor ezeknek a régi szőnyegeknek más részein is jócskán lehetett egyiptomi szimbólikus jeleket mint díszítményeket felfedezni, amiről más szerzők is írtak már. Jajczay lehetetlennek tartja, hogy iszlám templomokban hieroglifákkal díszített szőnyegetek mertek volna a földre teríteni. Azonban ezeket a jeleket az iszlám hívei már nem ismerhették és így csak dísz láttak benne, ami egy kissé hasonlított is az ő régi, szögletes írásjeleikhez, amiért is valami misztikus értelmet sejtettek mögötte. Az eddigi szőnyegirodalom pedig erről a felfedezésről még nem tudhatott, ezért nem találja Jajczay sehol, egyetlen szerző írásában sem, ami azonban nem indokolja, hogy könyvünkben már ezt a legújabb és leghelytállóbb elméletet fel ne használjuk, annál is inkább, mert ez magyar felfedezés, amit több tudásunk ismert már és helyeselt.

A golyós szőnyegek korát eddig minden szerző más-keppen határozta meg, tehát ebben bizonytalanság uralkodott. Szerintünk a legvalószínűbb feltevés. E. Schmutzleré, aki azokat korábbiaknak tartja az eddig Erdélyben talált legrégebbi szőnyegeknek, tehát legalább is a XV. sz.-ból valóknak. Minden jel arra vall, hogy neki van igaza, hiszen azok ornamentikája (nem a technikája) egészen közel áll a Konia töredékeihez, amelyek eléggé primitív mintájúak, és egyipto-kopt díszítőelemek is találhatók rajtuk.

A legnagyobb Jajczay tévedése a 2400 éves Pazirik szőnyeg dolgában. Minden áron azt akarja elhitetni, hogy az szkíta készítmény, sőt szkíta temetési szőnyeg. Ennek a szőnyegnek eredeti, nagy alakú, 28 x 30 cm-es fényképeit Dr. Erdélyi István közreműködésével magától S. I. Rugyenkótól kaptam meg, aki a szőnyeget a Pazirik kurgánban felfedezte. Rugyenko az ásatairól írott „Izskusztvo Altaja i Perednei Asii” című, 1961-ben kiadott könyvét is megküldte nekem, amelyben a szőnyegről a következőket írja (Turóczi Zoltán fordításában):

23. oldal.

A középső mező négyszögekre oszlik. „A négyszögű keretbe foglalt keresztalakú díszítőelem négy virágszálból és négy kehelylevélből áll, középen négyzettel. A díszítés vörös alapon helyezkedik el. A díszítést alkotó virágok sárgák, a kehelylevelek világoskékűek. A középen levő négyzet és a virágok erezése sötétkék.”

„A középső mező keretében a sas-griff van sorban ismétlődően ábrázolva...”

„A szőnyeg következő szalagdiszében legelésző dármszarvasok sora van ábrázolva. A dármszarvasok (dámvadak), a griffekkel ellentétes irányban helyezkednek el. A dármszarvasok teste vörös színű, sárga foltokkal...”

„... ezeknek az alakoknak tüzetes vizsgálata kimutatta, hogy a szőnyegen előázsiái dármszarvasok, ún. pettyes szarvasok vannak ábrázolva. Faji jellegzetességük: a széles, lapátos szarv, a foltos írrha és az aránylag hosszú farkok. Ezek mind megállapíthatók.”

„A következő szalagdisz keresztalakban elhelyezett virágokból és kehelylevelekből áll.” (mint a középső mező díszítménye).

„A legszélesebb szalagdiszt nyeregben ülő és lóról leszállt lovasoknak váltakozó ábrázolása alkotja, amelyek egymásután menetelnek és a dármszarvasok mozgásával ellentétes irányban... A lovak egytől egyig robusztus, világosszínű ménék (szürkék). Nyakuk meghajlítva, fejükön homlokforgó, farkukon szalagesokor... A szó szoros értelmében vett nyereg nincs. Ehelyett a valószínűleg nemezből készült nyeregalátét fölé mellszijjal ellátott szőnyeg van a lóra helyezve... A lovasok nagyon vázlatosan vannak ábrázolva. Gyalog a ló oldalán mennek. Jobb kezük a gyeplőt tartva a ló hátán fekszik a kis

szőnyegen. A lovasok fejdíszre valamiféle csuklyaszerűséget mutat, amely az áll alatt meg van kötve; az ilyen fejdísz a perzsákra és a *méd*ekre jellemző. . . A szőnyegszövők a hosszanti mezők egyikén nem pontosan számították ki a lovasok méreteit és az egyik hosszanti irányú figura és a szomszédos keresztirányú figura között *valamivel nagyobb távolság adódott*, mint a szemben fekvő hosszanti mezőben. Erre a szabad területre *két rozettát* szőttek be. . . (Ezt nézi Jajczay a szkita halottas szekér kerekének). (Még két helyen van hasonló térkitöltés a szőnyegen).

„Természetesen felmerül a kérdés: kinek a munkája ez a szőnyeg? Aligha lehetséges kételkedni abban, hogy ezt *nem altáji mesterv készítette*. A már ismert altáji minták hatalmas tömegében nem lehet fellelni olyant, amely hasonlítana a pazirik szőnyeg középső mezőinek mintáihoz.”

„Feltűnőek a szőnyegen ábrázolt dámszarvasok. A testalkat, a fejforma, a foltosság, a széles lapátos szarv, az egész külső, a hosszú farkot is beleértve, — mindez arról tanúskodik, hogy az előázsiai dámszarvasok himnei vannak itt ábrázolva. Az Altájon pettyes szarvasok sohasem fordultak elő. A pettyes szarvasok ábrázolásai közül egyetlenegy, amit ott találtak, külföldi eredetű.” (Ezüstből öntött figura, arany szarvacskákkal. Kisázsiai eredetű. Edényfogantyú lehetett).

A ló ábrázolása — annak felszerelése, a fejrész forgódísszal, a fark szalaggal átkötve, nyereg helyett kis szőnyeg, — jellegzetes Előázsia és idegen Altájtól. Az altájiak a ló sörényét lenyírták, a farkát befonták, szőnyeg helyett *nyereget* használtak hevederrel, mellső és fark alatti szíjakkal. Ilyen felszereléssel találtak *felnyergetelt lovakat* az altáji kurgánokban, és így voltak ábrázolva a lovak az ötödik Pazirik kurgánban talált nemez szőnyegekben.” (Tehát Jajczaynak a nyereghasználat korát illető állítása sem helyes.)

„Figyeljük meg a dámszarvasok ábrázolásánál mutatkozó néhány részletet, és pedig: orsó és kör formájú alakzatok, (körte és alma alakok) a lapockán stb. . . Ilyen rajzokat láthattunk a nyeregmellszíj gyapjú szőttösen ábrázolt oroszlánoknál. . . (I. szuzai oroszlanos szalagdísz), melyek szerfelett jellemzőek az Achaemenidák kor asszír és perzsa művészetében az állatok ábrázolásánál. . .”

„Éppen ilyen tipikus a szárnyas griffek ábrázolása. . .” „Ilyenformán, függetlenül attól, hogy milyen eredetű ez a szőnyeg, — perzsa, méd, vagy ahogy Mostafavi feltételezi, parthiai, — ahhoz, hogy az Achaemenidák korából, valószínűleg az i.e. V. század második feléből származik, semmi kétség sem fér.”

Rugyenko tehát, a szőnyeg felfedezője és legalaposabb ismerője, teljes tudásával amellet van, hogy a szőnyeg nem altáji szkita készítmény, hanem perzsa vagy méd, ami lényegében ugyanaz, mert abban a korban Média perzsa fennhatóság alatt volt. Rugyenko azt is hangsúlyozta, hogy más, kétségtelenül perzsiai származású tárgyakat is találtak az 5-ik Pazirik kurgánban, mint pl. a szuzai oroszlanos szalagdíszű, kilimtechnikájú nyeregmellszíjborítást is. Helyes volt tehát, hogy könyvünkben a szőnyeg valószínűen méd-perzsa származásáról beszélünk és elvetjük az altáji származás kalandos (és sovíniszta) kombinációját, amelyet Jajczay még kalandosabbá tett azzal, hogy a szőnyegen szkita temetési menetet lát, mivel a lovasok fegyvertelenek. A lovasok azonban nem fegyvertelenek, mert a fegyverük a néző számára nem látható bal oldalukon van, úgy ahogy a könyvünk 27a ábráján látható persepoliszi dombormű lovasa előtt lépegető harcosnál is látható. Mi tehát megmaradunk Rugyenko felfogása mellett, hogy a Pazirik szőnyeg méd — perzsa származású és ezzel nemcsak hogy nem követünk el hibát, hanem éppen a leghelyesebb úton járunk, ellenben Jajczay az, aki a szkita temetési szőnyeg meséjével kalandos kitalálásokba bocsátkozik.

Hibát talál Jajczay az imaszőnyegek egyes részeinek általunk használt elnevezésében is. Jajczay Julius Orendire hivatkozik és annak könyvéből közöl egy idéten vázlatot, melyen a füleke a mihrab, a fölötté levő boltív a

„Bogen” amely két oldalt a sarkokban „cvikliket” képez. Ez a könyv elavult és elnevezései is hibásak, tehát nem vehetjük alapul. Vegyük a Jajczay által idézett H. Jacoby könyvet az általa kiválasztott idézettel: „Ein doppelter Mihrab bildet vier (hellblaue) Ecken. . .” Tehát nem cvikli van, hanem „Ecken”, sarkok. Ezenkívül kettős mihrabot említ, de csak egy mező, azaz füleke van, tehát itt a boltívet nevezi mihrabnak, mert az kettős itt, és így nem használja Orendi „Giebel”-jét. A füleket általában Nische szöveivel illeti. Jajczay harmadik hivatkozása: Molnár J. — Egyed Edit „Az Iszlám Művészete” sem igazolja Orendit, mert csak ennyit mond: „A falba mélyített és a későbbi századok folyamán gazdagon díszített imafüleke (mihrab) előtt imádkozik a főpap” (5. o.) A 48 oldalon pedig az imaszőnyegekről ezt mondja: „Bordűrrel keretezett *tükrükben* a dzsámi imafülekejének vonalát követi a rajz.” Ezekből a Jajczay által bizonyítékul szánt hivatkozásokból is látható, hogy az imaszőnyegek részeinek elnevezését illetően nem egységes a gyakorlat, ami nem is csodálható, mert az iszlám csak a mihrab szót használja, a többi a szőnyegkönyvek szerzői költötték hozzá, a cvikliit, stb. Az arab Mihrab szó sem imát, sem füleket nem jelent, hanem beszélőcsarnokot, sőt küzdőhelyet, csatateret. Lényege a mekkai Kibla irányába mutató oltárszerűség, amely előtt kell állnia a főpapnak az imádkozáskor. A mihrab tehát építészetiileg az egész díszített falrész a besüllyesztett fülekével, az előlött levő boltozattal, frizekkel, keretdíszekkel, párkányokkal együtt. Az imaszőnyeg azonban nem térbeli alkotmány, hanem ennek síkban kiterített, bizonyos tekintetben leegyszerűsített mása. Mivel pedig az imaszőnyeg szegélydíszei más szőnyegekben is ugyanígy megtalálhatók, így az imaszőnyeg csak a belső négyszögű tér: a tükrözött díszítésményekben különbözik más szőnyegektől. Dr. Layer Károly a Régi Kisázsiai Szőnyegek 1935. évi kiállításai leíró lajstromának bevezetésében ezt mondja az imaszőnyegről: „. . . a tükröt a mecset boltozatos fülekéje, a mihrab helyettesíti”. A tükröben foglal helyet a füleke mezeje és fölötté a boltmező. Mivel pedig a füleke mezeje a legtöbbször díszítetlen, egyszínű, míg a boltmező mindig díszített, így ez az imaszőnyeg tükrének, amely a mihrabot ábrázolja síkban kiterítve a legfőbb és legjellemzőbb része, egymagában is mihrab, mert ez tartalmazza a mihrab jellemző vonalvezetését is. Az építészeti mihrabon is ez a legdíszesebb és legjellemzőbb, míg az alatta levő füleke vagy díszítetlen, vagy csak egyes esetekben díszített. Így értelmes a „kettős mihrab” elnevezés is amiről H. Jacoby is beszél a Jajczay által idézett szövegben. A füleket egymagát tehát nem helyes mihrabnak nevezni, míg a boltmezőt igen, de az imaszőnyeg egész tükrét is.

Jajczay hibáztatja, hogy a quedlinburgi egyszálcsonmázású szőnyegtöredékekről nem beszélünk a könyvünkben, pedig ezek a legrégebbi, Európában készült csomózott szőnyegek. Ezek azonban inkább faliszőnyegek, akárcsak a gobelinek, mivel előre elkészített durva kanaváson (ma kongré-nek hívják) rajzolták ki a mintát, amely Mercurius házasságát ábrázolja a Filológiával és ebbe dolgozták bele a csomózásszerű hurkokat, tehát úgy készült, mint egy hímzés, de hurkokká kihúzott öltésekkel. Ugyanebben az időben hasonló stílusú rajzzal ugyanezen az apácarendnek a Wienhauseni kolostora 9 db. faliszőnyeget hímzett. A quedlinburgi töredékek tehát, habár csomózási technikával készültek, de mégsem szőnyegszövevények és így nem adhattunk neki helyet könyvünkben.

Jajczay a könyvünk 28. ábráján bemutatott szőnyeget XIX. századbeli besír szőnyegnek nevezi és bizonyítékul újfent J. Orendit veszi elő, akinek a könyvében a II. köt. 221. ábrájára hivatkozik. Ez az ábra azonban csak egyetlen motívumot tüntet fel, melynek a „Stehendes Kreuz der Baschir Turkmenen” nevet adta. Egy motívum egymaga még nem nyújthat bizonyítékot, hisz mi is megmondjuk a könyvünkben, hogy „A későbbi szőnyegkészítményeken ezt a motívumot az erszeri türkmének használták fel, de már nem egymagában, hanem más ékítményekkel vegyítve.” Ilyen kései szőnyegek elég gyakran fordultak elő a szőnyegkereskedelemben, de a

28. ábrabelihez hasonló mély színű és ősi szalagdíszű inég sehonnan sem került elő. Ez az őse az említett türkmén szőnyegeknek, ugyanúgy, ahogy az Iparművészeti Múzeumunk ún. Holbein szőnyege (39. ábra), az őse a 36. ábrán látható mértani rajzú szőnyegnek a könyvünkben. Utóbbi kettő közt több mint 200 év a különbség.

Talán ennyi elég is Jajczay állításainak megcáfolására, hiszen ami még hátra volna, már nem nagy jelentőségű, többségében elírás, sajtóhiba, ami minden munkában előfordul, ennél pedig nagyobb is volt az ilyen hibák esélye, mivel úttörő jellegű munka a magyar művészettörténeti irodalomban, amelynek tudós és dilettáns munkák, és szőnyegkereskedői reklámművek egyvelegéből kellett a reális tényeket a vegyes szavahihetőségű adatok tömkelegéből kiszűrni, és a hiányokat egyéni kutatómunkával pótolni. Eddigi bírálóink méltányolták törekvéseinket és munkánk komolyságát, és méltányolta az olvasóközönség is, hiszen 3500 példány már az első félévben elfogyott belőle. Az egyetlen disszonáns hang Jajczay Jánosé, aki — mint vetélytárs, mivel ő is szerzője egy keleti szőnyegekről szóló, még meg nem jelent munkának, mindebből semmit sem értékel, sőt könyvbírálatoknál eddig sohasem tapasztalt gúnyolódással gondolta bírálatának tárgyi-

lagosságát dokumentálni. Mi neki „felelőtlen amatőrök” vagyunk, akik „tücsköt, bogarat hordanak össze”, akiket „magávalragadott a paripa” és a „könyvszerkesztés terén megnyilvánuló henyességük sem mindennapi”. Másutt „sántító állításaik”-ról beszél, mármint a mieinkről, aztán „az ingoványos talaj mind mélyebbre húzza a szerzőket”, „képzeletüket szabadjára engedve”... stb. És mindeme „parlamentáris” kifejezések éppen azoknál az általa kifogásolt kérdéseknél a legmérgeesebbek, ahol az elmondottak alapján Jajczaynak egyáltalán nincs igaza, sőt, mint pl. a Pazirik szőnyeg esetében, a saját sovén elképzelését erőszakolja, Rugyenko-val, a szőnyeg felfedezőjével megegyező véleményünket kigúnyolja, és azt állítja, hogy ez a szőnyeg „Ledács Kiss és szerzőtársa számára kitűnő területet szolgáltat az ábrándozásra...”.

Egy bírálat, amely ilyen kifejezésektől hemzseg, nem lehet tárgyilagos, tehát nem is bírálat. Bíró csak a száraz tiszta igazságot mondhatja, és nem csúfolódhat, mert azzal csak a saját bírói tisztét csúfolja meg. Méltán kérdezhetjük ezekután, mire volt jó búcsúzóul idézni Háfiz mondását: „Beszélj okosan, vagy hallgass bölcsen”.

Ledács Kiss Aladár

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

A karintiai Maria Wörth „Winterkirche”-je román-kori falfestményeit ismerteti Karl M. Swoboda. 15 képpel. (3. 1.)

A korai XVI. század hisztorizmusához közöl adalékokat Donat de Chapeaurouge. 3. képpel. (15. 1.)

Nikolaus von Verdun zománc-oltárának restaurálásáról ír Floridus Röhrig. 4 képpel. (26. 1.) Ugyancsak az ő üvegfestményéről értekezik Eva Frodl-Kraft. 3 képpel. (28. 1.)

A grossgmain-i oltár képeiről ír O. Demus. 6 képpel (43. 1.)

Szignált feszület a XVII. századból Seitenstettenben, változtatható állású corpus-szal. P. A. Unterhofer ismertetése. 2 képpel. (45. old.)

Andrea Pozzo falképeiről a bécsi Liechtenstein palotában értekezik B. Kerber. 6 képpel. (48. 1.)

Üvegfestmény restaurálását, mint módszerbeli példát mutat be Eva Frodl-Kraft. 4 képpel. (54. 1.)

Megemlékezés az 1964-ben elhunyt Bruno Grimschitzről írásainak bibliográfiájával.

Huszár Lajos: Münzkunst in Ungarn c. művét méltatja E. Holzmair. (65. 1.)

Magyar Műemlékvédelem 1949–1958 c. 1960-ban megjelent művet ismerteti Radocsay Dénes. (65. 1.)

Gerő László „Építészeti műemlékeink feltárása, helyreállítása és védelme” c. művét méltatja Entz Géza. (65. 1.)

A St. Florian kolostor mint a műemlékvédelem tárgya. Norbert Wibiral tanulmánya. 14 képpel. (78. 1.)

Leonhard Sattler szobrászati trófeáiról St. Florianban ír Bruno Thomas. 6 képpel. (88. 1.)

St. Florian kolostor műgyűjteményét ismerteti Franz Linninger. 5 képpel. (95. 1.)

A kolostor képtárában a Donaushule műveinek restaurálásáról ír Josef Zykan. 28 képpel. (103. 1.)

St. Florian kolostor mártír-oltárképeinek problémájához szól hozzá Fritz Dworschak. 3 képpel. (116. 1.)

Peter Maurer prépost kő-epitafiumáról St. Florian kolostor templomában ír Gertrude Tripp. 7 képpel. (120. 1.)

Gregorio Guglielmi 1755-ben elkészített tetőfreskóját a bécsi Tud. Akadémia dísztermében néhány éve tűz pusztította el. Újból elkészített rekonstrukcióját ismerteti Otto Demus. 11 képpel. (131. 1.)

Az előbbi rekonstrukcióhoz tartozó faldíszítési munkákat ismerteti W. Blauensteiner. 6 képpel. (144. 1.)

Id. Rueland Frueauf néhány ismeretlen rajzát mutatja be F. Winzinger. 7 képpel. (147. 1.)

Gregor Erhart egy Madonna faszobrának befestési problémáit ismerteti N. Wibiral. 12 képpel. (156. 1.)

A Graz melletti Pernitz zárandoktemplomának műemlékvédelmi problémáit tárgyalja G. Kodolitsch cikke. 7. képpel. (164. 1.)

Elfriede Gaum, Giovanni Giuliani, XVIII. századi Ausztriában működött szobrászról írt művét méltatja J. Zykan. (176. 1.)

Alte und Moderne Kunst

Észak-Franciaország gótikus festészetéhez közöl adalékokat Alfred Stange. 12 képpel. (2. 1.)

A Donaustil iskolájához tartozó plasztikáról értekezik Anton Legner. 14 képpel. (12. 1.)

Eugenia Caxis egy ismeretlen művét mutatja be José Gudiol. 6 képpel. (18. 1.)

Egy újabban felfedezett német rokokó kályháról ír Gerhard Woeckel. 16 képpel (21. 1.)

Eduard Leisching hamisítványokról szóló értekezésének V. folytatása. (32. 1.)

A müncheni Bayrisches Nationalmuseum Georg Petel kiállításáról referál Anton Legner. 5 képpel. (48. 1.)

Luca Giordano ismeretlen tetőfreskó vázlatáról ír Thomas Poensgen. 7 képpel. (III.–IV. — 28. 1.)

Johann Michael Rottmayr egy olajvázlatához új felfedezéseket közöl Kurt Rossacher. 4 színes és 15 fekete képpel. (34. 1.)

Ugyancsak J. M. Rottmayr három ismeretlen vázlatát mutatja be Pavel Preiss. 5 képpel. (42. 1.)

Greco lelki életéről ír Emil Rainer. 5 képpel. (46. 1.)

Dr. Alfred Stange-nak a Donaushule művészetéről írt könyvéből olvashatunk kivonatot.

A Donaushule építészetéről Felső Ausztriában ír Benno Ulm. 11 képpel. (V.–VI. — 3. 1.)

Benedikt Ried, a Donaushulehoz tartozó építész munkáit mutatja be Götz Fehr. 10 képpel. (9. 1.)

Alfred Stange A. Altdorfer, Hans Leinberger és az egykorú bajor művészetéről értekezik. 13 képpel. (14. 1.)

A Donaushule problémái Felső Ausztriában a tárgya Kurt Holter tanulmányának. 11 képpel. (23. 1.)

A Donaushule kihatásait Magyarországon ismerteti Rupert Feuchtmüller. 7 képpel. (29. 1.)

IP monogrammista csehországi műveiről ír Jiri Kropacek. 11 képpel. (34. 1.)

A Donaushule vasveretekkel díszített faajtóit mutatja be Ostfried Kastner. 10 képpel. (40. 1.)

Carlo Carlone linzi tetőfestményeiről értekezik Gara-Klára. 1 képpel. (46. 1.)

A klasszicizmus bécsi építményeiről ír Renate Wagner-Rieger. 13 képpel. (VII.–VIII. — 5. 1.)

Oszták üvegművészet a kongresszus idején. Ignaz Schlosser cikke. 7 képpel. (19. 1.)

A neogótika kezdeteiről Csehország építészetében ír Viktor Kotrba. 18 képpel. (35. 1.)

Dora Heinz méltatása Maria Varjú-Ember, Alte ungarische Stickerei c. művéről. (53. 1.)

A Felső-Ausztriában rendezett Donaushule-kiállítást ismerteti Alfred Stange. A budapesti Sz. Katalin martíriumát illusztrációban hozza. 11 képpel. (IX.–X. — 46. 1.)

A „Schöne Madonna” salzburgi kiállítása alkalmából ezen szobortípussal összefüggő problémákat ismerteti Kurt Rossacher. 10 képpel. (XI.–XII. — 2. 1.)

Lipót Vilmos flg. gobelinjeit és azok sorsát ismerteti Jarmila Blazkova. 10 képpel. (13. 1.)

Mathias Bernhard Braun allegorikus kertdíszítő kőszobrai Kukus-ban és a velük kapcsolatban álló rézmetszetek. Ursula Röhlig tanulmánya. 17 képpel. (20. 1.)

A prágai nemzeti képtár XVIII. századi osztrák festményeit ismerteti Pavel Preiss. 12 képpel. (29. 1.)

Három Mantegna chiaroscuro képet mutat be Heinrich Zimmermann. 3 képpel. (17. 1.)

Dosso fiataalkori képeivel foglalkozik Peter Dreyer. 7 képpel. (22. 1.)

Az innsbrucki császári síremlék egyik Veit Stoss-szal összefüggő alakjáról értekezik Lottlisa Behling. 5 képpel. (31. 1.)

A „Petrarcameister” egy ismeretlen rajzát mutatja be Franz Winzinger. 8 képpel. (41. 1.)

Benedetto Luti késői műveiről ír Hermann Bünemann. 5. képpel. (47. 1.)

Az 1964. okt.–nov.-i csendélet-kiállításról a nápolyi Palazzo Realeben referál Hanna Kiel. 3 képpel. (68. 1.)

A velencei Márkus templom ünnepi gobelinjeit Wolfgang Wolters tanulmánya szerint Giuseppe Salviati tervezte. 8 képpel. (75. 1.)

A római S. Ignazio templom kórusának Andrea Pozzo által festett dekorálásáról ír Bernhard Kerber. 3 képpel. (84. 1.)

Roman Anton Boos (1733–1810) müncheni szobrász, három ismeretlen faszobrárt, a művész újabban felfedezett arcképeivel együtt mutatja be Gerhard Woeckel. 17 képpel. (97. 1.)

Goya két ismeretlen rajzát francia magángyűjteményben közli Xavière D. Fitzgerald. 2 képpel. (111. 1.)

Jacopo Vignali, XVII. századi festő halálának 300. évfordulója alkalmából kiállítást rendeztek az Uffiziiben. 3. képpel. (130. 1.)

Parmában „Christoforo Munari e la Natura Morta Emiliana” címmel kiállítást rendeztek e XVIII. századi csendéletfestő 57 és köréhez tartozó művészek 42 munkájából. Hanna Kiel referátuma. 1 képpel. (133. 1.)

Francesco Zurbaran halálának 300. évfordulója alkalmából kiállítást rendeztek Madridban, amelyen a művész 104 képe volt látható. Consuelo Sanz-Pastor referátuma. 3 képpel. (135. 1.)

Amelungsborn kolostor-templomának tönkrement és megmaradt gótikus üvegablakairól ír Hans Wentzel. 3 színes és 8 fekete képpel. (139. 1.)

Giovanni Bellini műhelyében szokásos gyakorlatról értekezik Felton Gibbons. 10 képpel. (146. 1.)

Ottheinrich pfälzi gróf Georg Pencz által festett arcképét az Ermitageben mutatja be Michael Liebmann. 5. képpel. (156. 1.)

Rubens késői rajzairól ír Justus Müller Hofstede. 20 képpel. (163. 1.)

Valerio Castello ismeretlen képét közli Lily Fröhlich-Bume. 1 képpel. (181. 1.)

A stuttgarti képtár grafikai osztálya által „Der barocke Himmel” címmel 1964 végén rendezett kiállítást méltatja Eckhard von Knorre. 1 képpel. (194. 1.)

XVII. és XVIII. századi olasz bronzokból rendezett kiállítást a londoni Colnaghi cég. Mary Webster referátuma. (199. 1.)

Egy 1330 körüli, a westfáliai Wartstein-ben talált kőmódonát mutat be Paul Pieper. 8 képpel. (211. 1.)

Pontorno portréiról írt értekezéseinek II. részét, a női képmásokat adja közre Kurt W. Forster. 15 képpel. (217. 1.)

Berlin-Dahlem múzeum Részeg Silen puszpáng szoborcsoportjáról értekezik Claus Zoege von Manteuffel. 22 képpel. (232. 1.)

C. A. van Renesse rajzát Rembrandt korrektúráival ismerteti Werner Sumowski. 8 képpel. (246. 1.)

Girolamo Romanino 76 művéből rendeztek kiállítást Bresciában, kiegészítve körének néhány művével. Referátum 4 képpel. (268. 1.)

Palma il Giovane festményein található portrékat ismerteti Franca Zava Boccazzi. 15 képpel. (292. 1.)

A firenzei barokk-festők közül Bilivert, Allori, Dandini Lupicini és Cecco Bravo műveivel foglalkozik Gerhart Ewald. 21 képpel. (302. 1.)

Hiradás Raleigh múzeuma új szerzeményéről, Raffael művéről. 1 képpel. (324. 1.)

Alfred Werner közöl érdekes amerikai adatokat. Az USA és Kanadában 4956 múzeum van, ebből 3443 az

USA-ban, melyből 364 művészeti múzeum. 1962-ben a művészeti múzeumoknak 22 millió látogatója volt, több mint 10%-a az összes múzeumok látogatóinak. Közli még néhány mostanában megjelent múzeumi statisztikai könyv és címtár címét. (325. 1.)

A salzburgi Dr Kurt Rossacher közel 100 képből álló barokk-vázlatok gyűjteményét, a tulajdonos által összeállított tudományos katalógus megjelenése és a gyűjtemény darmstad tikiállításának alkalmából ismerteti Gerhard Woeckel. A müncheni Reuschel és az augsburgi Röhrer gyűjteményhez harmadikul csatlakozik a témakörben. 4 képpel.

Bartholomäus Zeitblom, német 1500 körüli mester néhány kisalakú művéről ír Walter Hugelshofer. 1 színes és 3 fekete képpel (370. 1.)

Nürnbergi, 1477-beli ötvösplasztikáról Veit Stoss modellek után értekezik Heinrich Kohlhaussen. 13 képpel. (376. 1.)

Ignaz Günther, kiváló XVIII. századi délnémet szobrásznak Rott am Inn főoltárához készült tanulmányi munkáiról ír Gerhard Woeckel. 25 képpel. (386. 1.)

Sz. Ferenc ábrázolások Georges de la Tour XVII. századi francia festő művei közt a tárgya Hermann Voss cikkének. 2 képpel. (402. 1.)

Az 1946-ban alakult ICOM (International Council of Museums) 1965-ben először ülésezett Európán kívül é. p. New Yorkban. 60 országból 500 delegátus vett rajta részt. (406. 1.)

A volt Duveen Brothers cég több mint 12 000 művészeti könyvet és katalógust felölelő szakkönyvtára a Sterling and Francis Clark Art Institute (Williamsburg, Massachusetts) tulajdonába került. (407. 1.)

New Yorkban Worldwide Art Catalogue Centre alakult ahol tudományosan értékes katalógusok sok országból beszerezhetők. Negyedévi bulletint is ad ki a katalógusokról. (408. 1.)

Firenzében 76 éves korában elhunyt Richard Offner, a 12 kötetes Corpus of Florentine Painting szerzője. (408. 1.)

A budapesti Szépművészeti Múzeum velencei rajzainak kiállítását a velencei Cini alapítványban és Fenyő Iván katalógusát méltatja Hanna Keil. 2 képpel. (419. 1.)

Kunstchronik

Hüpsch, 1800 körüli kölni gyűjtő jeles gyűjteményét, amelyet Darmstadtnek ajándékozott, állították ki a kölni Schnütgen Museumban. 3 képpel. (1. 1.)

Michelangelo alaprajz-vázlatához a firenzei Medici-kápolna számára, fűz megjegyzéseket Erich Hubala. 6 képpel. (37. 1.)

„Klevei Katharina Mestere” által illuminált könyv new-yorki és hágai kiállításon. Paul Pieper értekezése. 6. képpel. (57. 1.)

Újabb Velazquez-irodalom (Gaya Nuno, Lopez-Rey, Camon Aznar) ismertetése Christian Adolf Isermeyer-től. (62. 1.)

Emlékezés Otto Benesch-re J. Q. van Regteren Altena-tól (79. 1.)

„Pugliai művészet a késői antiktól a rokokóig” c. Bariban megtartott kiállítás ismertetése Günter Urban-tól. 3 képpel. (85. 1.)

Radocsay Dénes, Gotische Tafelmalerei in Ungarn c. művének méltatása Christian Altgraf zu Salm-tól. (96. 1.)

Olasz csendéletfestészetéről a nápolyi, zürichi és rotterdami kiállítások kapcsán ír Wolfgang J. Müller. 2 képpel. (113. 1.)

A Max Kade Foundation, New York, 57 metszetről álló ajándékáról Münchennek ír Bernhard Degenhart. 3 képpel. (119. 1.)

Az osztrák biedermeier festészetéről megjelent két művet kimerítően méltatja Jens Christian Jensen. (124. 1.)

Manchesterben „Reneszánsz és barokk között” címmel megtartott kiállításról referál Fritz Heinemann. 4 képpel. (141. 1.)

Claude Lorraine rajzokból és metszetekből a bécsi Albertinában rendezett kiállítást ismerteti Georg Kauffmann. (146. 1.)

Fritz Heinemann „Giovanni Bellini e i Belliniani” c. művét méltatja Luitpold Dussler. (160. 1.)

Herbert von Einem közli az 1966. aug. 2–6. közt Münsterben megrendezett „Zehnter Deutscher Kunst-historikertag” programját (169. 1.)

Az Olaszországban dolgozott németalföldi festők táj-képeiből Utrechtben rendezett kiállítást ismerteti Ernst Brochhagen. (177. 1.)

A heidelbergi múzeum 1948–1964 közti új szerzeményeit ismerteti Georg Poensgen. 2 képpel. (186. 1.) Jan Gossaert (Mabuse) rotterdami és brüggei kiállításának ismertetése Helmut Börsch-Supan-tól. (197. 1.)

Német, svájci, osztrák és angol főiskolákon munkában levő disszertációk. (202. 1.)

Guardi kiállítást rendeztek Velencében, amelynek részletes analizisét adja Fritz Heinemann. A specialisták Gianantonio-Francesco Guardi vitájának atribúciós problémáit ez a kiállítás sem tudta megoldani. 3 képpel. (233. 1.)

Robert Bramer „La Cathédrale de Bourges stb.” c. művét taglalja terjedelmes méltatásban Willibald Sauerländer. 1 képpel. (246. 1.)

Az ICOMOS, Conseil International des Monuments et des Sites, Krakóban tartotta megalakuló gyűlését. Együttműködve az UNESCO-val a konzerválás, restaurálás, dokumentáció és leltározás kérdéseivel foglalkozik majd Párizs székhellyel, 28 ország részvételével. I. H. Heydenreich referátuma. (265. 1.)

Az üvegfestés ezer éve címmel Strassbourghban rendeztek kiállítást. Hans Wentzel beszámolója. 2 képpel. (267. 1.)

Guido da Siena, középkori olasz festőről írt monográfiát J. H. Stubblebine. Erről közöl méltatást H. Walter Kruft és a két illusztráció egyikén, mint új atribúciót a budapesti „Krisztus a kereszten” képet hozza. (274. 1.)

Id. Hans Holbein születésének 500. évfordulója alkalmából, amelynek meghatározásához a budapesti Mária halála kép datírozása is hozzájárult, szülővárosa Augsburg emlékkiállítását rendezett műveiből. Peter Strieder referátuma. 4 képpel. (293. 1.)

Govaert Flinck, Rembrandt tanítványának műveiből kiállítást rendeztek Kleve-ben. J. W. von Moltke ismertetése. (297. 1.)

Walter Paatz „Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik” c. művét méltatja J. A. Schmoll gen Eisenwerth. (299. 1.)

Europäischer Jugendstil címmel a szecesszió nyomda-termékeiből rendezett kiállítást a Kunsthalle Bremenben. Jürgen Wissmann referátuma. (326. 1.)

Fra Angelicoról Stefano Orlandó tollából megjelent monográfiát ismerteti Ursula Schlegel. (341. 1.)

Das Münster

A Bodensee melletti Bregenzben levő Mehrerau, benedekrendi apátság román kori bazilikájának maradványairól ír Dr. P. Kolumban Spahr. 7 képpel. (1. 1.)

A Bregenz-Meherau-ban levő román kori bazilika archeológiai vizsgálatát találjuk Elmar Vonbank cikkében. 25 képpel. (9. 1.)

Tuniszi korakeresztény mozaikok kölni kiállításának ismertetése. 3 képpel. (25. 1.)

A norfolki herceg gyűjteményében volt 12 apostolképet Rubenstől egy északamerikai hölgy 300 000 dollárért megvásárolta és a spanyol államnak ajándékozta. (128. 1.)

Herbert von Einem tiszteletére Festschrift jelent meg vezető műtörténészek számos cikkével. (128. 1.)

A Staatliche Museen Berlin főigazgatójává Dr. Stephan Waetzoldot nevezték ki. Az új szerzeményekre fordítandó összeget 4,8 millió márkáról 5,6 millió márkára emelték, a munkatársak számát 700-ról 780-ra. (134. 1.)

A jelenkori liturgiát a barokk templomokban ismer-teti Hugo Schnell. (147. 1.)

Földalatti imahelyek Rómában barokk stílusban. Erich Hubala dolgozata. 14 képpel. (156. 1.)

Fürstenfeld kolostor és templom épületét elemzi Ludwig Schmalhofer mint az 1700 körüli barokk építé-szek tervezési módszereire jellemző épületeket. Alapraj-zokkal. (171. 1.)

Robert de Kampyn „Tomyris bosszúja” c. műve körüli problémákat vizsgálja de Bruin. 3 képpel. (187. 1.)

Hendrik Ansum, XVIII. századi német szobrász reliefjét a münsteri dómban mutatja be M. Pieper-Lippe. 1 képpel. (192. 1.)

Ignaz Günther, XVIII. századi müncheni szobrász családját állította fel Richard Vollmann. (194. 1.)

Dr. Meller Péter előadásáról szóló híradás Freiburg i. Br. művészettörténeti társaságában Verocchio kútjáról a firenzei Palazzo Vecchióban. (268. 1.)

A „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses” újnymata elkészült. A tel-jes mű ára 3160 \$. (274. 1.)

Megemlékezés az 57 éves korában elhunyt Paul B. Coremansról, a brüsszeli Institut Royal du Patrimoine Artistique igazgatójáról (281. 1.)

Aachenben mint X. Európátanács- kiállítás Nagy Károly körül csoportosuló kiállítás nyílt. A kiállítás 700 oldal. Ugyanakkor kiállították az aacheni Sauermondt múzeumban a Koffler-Truniger, Luzern gyűjtemény középkori elefántcsont faragásait és zománcmunkáit. Bogyay Tamás referátuma. (352. 1.)

A stockholmi Nationalmuseumban olasz barokkraj-zokat állítottak ki. Svédország ezekben igen gazdag és a katalógus valóságos kincsesbányaként szerepel. (352. 1.)

A csehországi Hluboka kastélyban „Délcehországi későgotika 1450–1530” címmel kiállítást rendeztek. (354. 1.)

Rupprecht von Eggenberg marsall mauzoleumát a stájerországi Ehrenhausenban ismerteti Hans Reuther. 5 képpel. (409. 1.)

Deutsche Kunst und Denkmalpflege

Műemlékvédelem és modern közlekedés. Rudolf Pfister tanulmánya. (1. 1.)

Műemlékvédelem és közlekedési problémák München-ben. Torsten Gebhard cikke. 6 képpel. 20. 1.)

Schloss Herzberg am Harz helyreállítása. Hans Reuthertől. 7 képpel. (37. 1.)

Neufra kápolnájának műemlékvédelmi helyreállítása. Walther Genzmertől. 6 képpel. (45. 1.)

A Schleissheimi Új kastély nyugati homlokzatának helyreállítását ismerteti Günter Schilling. 9 képpel. (51. 1.)

Schloss Ludwigsburg barokk színháza függönyének természettudományi vizsgálatát közli Edgar Denninger. 1 képpel. (66. 1.)

II. Internationale Denkmalpflegekongress, Velence 1964. május. E. Schulze-Battmann referátuma. (68. 1.)

Műemlékvédelmi szakemberek ülése Hannoverben 1964 decemberében. H. Kreisel referátuma. (70. 1.)

A Schleissheimi kastély barokk kertjének történetével foglalkozik Luisa Hager. 13 képpel. (81. 1.)

Szovjetunióbeli műemlékvédelmi helyreállításokat is-mertet Heinrich Kreisel. 8 képpel. (102. 1.)

Helmarshausen benedekrendi kolostortemplománál vég-zett ásátásokról számol be Günther Binding. 17 képpel. (108. 1.)

Az aschaffenburgi kastély felépítéséről ír Heinrich Kreisel. 7 képpel. (120. 1.)

A műemlékvédelmi szakemberek ülésezése 1965-ben Hessenben és Thüringiában. Heinrich Kreisel beszámolója. 19 képpel. (128. 1.)

Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft

Esslingen a. Neckar város St. Dionysius templomának belsejében végzett ásátásokról referál Günther P. Fehring. 19 képpel. (1. 1.)

Kora XV. századi Madonna faszobrot Qualburg bei Kleve S. Martin plébániatemplomában mutat be Hans Peter Hilger. 20 képpel. (35. l.)

Erős Ágost szász fejedelem herma-mellszobráról a Grünes Gewölbe-ben Dresdenben értekezik Erna von Watzdorf. 6 képpel. (55. l.)

Hermann Vischer és fia id. Peter Vischer munkáival foglalkozik Erich Meyer. 16 képpel. (97. l.)

Neckar-Schwaben-beli üvegfestményekről szól Hans Wentzel tanulmánya. 22 képpel. (117. l.)

A Katzheimer bambergi festőcsaláddal, illetve XVI. századi festőműhelyével és műveikkel foglalkozik Fedja Anzelowsky cikke. 18 képpel. (134. l.)

Dürer-tanulmányait közli Ludwig Grote. 18 képpel. (151. l.)

Nicolaus Hogenberg von München két ismeretlen rajzát adja közre Franz Winzinger. 3 képpel. (192. l.)

Elsheimer tájrajzokkal foglalkozik Hans Möhle cikke. 3 képpel. (192. l.)

Zeitschrift für Kunstgeschichte

Montepulcianóban a Palazzo Comunale a tárgya Howard Saalman tanulmányának. 43 képpel. (1. l.)

Caravaggio oeuvre-jében a Contarelli-kápolna szerepéről ír Herwarth Röttgen. 10 képpel. (47. l.)

Rubens Sz. György képeiről és korai lovas képmásairól értekezik Justus Müller Hofstede. Az illusztrációk közt a budapesti Leonardo lovasszobor is szerepel. 30 képpel. (69. l.)

Jacobello delle Masigne két szobra a velencei S. Stefano templomban a tárgya Wolfgang Wolters cikkének. 8 képpel. (113. l.)

Jacopo della Quercia reliefjéről a firenzei dómban ír Manfred Windram. 6 képpel. (121. l.)

„Gotische Buchmalerei”, bibliográfiai kritikai összeállítás, 1945–1961 irodalom, befejező része, Németország, Svájc, Ausztria. (134. l.)

Krisztus feltámadásának legkorábbi ábrázolásait mutatja be tanulmányában Franz Rademacher. 16 képpel. (195. l.)

Goya képeinek irodalmát állítja össze Jutta Held. Ebben szerepel egy megjegyzés, hogy Lafuente Ferrari könyvében a budapesti Marquis Caballero portréját nem Goyának, hanem egy Inza nevű spanyol festőnek tulajdonítja. (229. l.)

Úgyancsak Jutta Held foglalja össze a Goya-irodalmat 1940–1962 között. (246. l.)

Az 1964-es Michelangelo-év alkalmából Chr. A. Jermyer terjedelmes cikkben ismerteti az 1959–1965 évek Michelangelo kutatási eredményeit, illetve bibliográfiáját. (307. l.)

Luitpold Dussler: Michelangelo Zeichnungen c. könyvével foglalkozik Alexander Perrig. (353. l.)

Paola Barocchi három Michelangelo könyvét méltatja Herbert von Einem. (361–365. l.)

Mint minden évben, Hilda Lietzmann összeállította (116 oldalon) az 1964. év művészettörténeti bibliográfiáját. (369. l.)

Studii și Cercetări de Istoria Artei

Eustasie Altini, XVIII. század végén, XIX. század elején élt moldvai egyházi festőről írt tanulmányt Remus Niculescu. 35 képpel. (3. l.)

Középkori külső falfestmények Erdélyben a tárgya Vasile Drăguț cikkének. 9 képpel. (75. l.)

A recklinghauseni ikon-múzeummal és a kelet-európai egyházi művészetről megjelent német irodalommal foglalkozik Günther Ott. 5 képpel. (103. l.)

Az ornamentikában tükröződő korszakok a régi román művészet fejlődésében. Florentina Dumitrescu dolgozata. 4 összesítő táblával. (115. l.)

Streit templomának középkori falfestményeivel stb. foglalkozik Vasile Drăguț. 5 képpel. (299. l.)

La Revue du Louvre

Caravaggio és a XVII. századi olasz festők a Louvre-ban. Germain Bazin tanulmánya. 7 képpel. (1. l.)

Léonard Limosin, ismert zománccfestő festményéről „A hitetlen Tamás”-ról Limoges múzeumában ír L. Bonnaud. 1 képpel. (9. l.)

Carreno de Miranda loubrebéli A trinitáriusok rendjének alapítása c. művét ismerteti Jeannine Baticle. 7 képpel. (15. l.)

Néhány művész-szignatúrát francia múzeumokban levő képekről ad közre Jean-Marie Girard. 13 ábra. (25. l.)

Francia XVII. századi zenei tárgyú csendéletekről ír A. P. de Mirimonde. 11 képpel. (51. l.)

Gérard de Lairesse (1640–1711) akit néha a hollandi Poussinnek neveztek, képeinek egy sorát közli Germaine Bernaud. 11 képpel. (59. l.)

Piazzetta: Heléna elrablása c. művét Aix-en-Provence múzeumában ismerteti Nicolas Ivanoff. Az illusztrációk közt szerepel egy XVIII. századi olasz mester hasonló témájú rajza a budapesti Szépművészeti Múzeumban. 4 képpel. (69. l.)

A. P. de Mirimonde az 51. lapon közölt cikkének folytatásaként XVIII. és XIX. századi francia zenei tárgyú csendéleteket ad közre. 25 képpel. (111. l.)

Coetivy-mester nevű könyv-miniatura festővel hozza összefüggésbe a Louvre egy Lázár feltámasztása tárgyú képét Nicole Reynaud. 30 képpel. (171. l.)

Ambroise Dubois, eredetileg Ambrosius Boschaert, 1600 körüli antwerpeni festő két, franciaországi ideje alatt festett képével foglalkozik Silvie Béguin. 9 képpel. (183. l.)

Francia XVII. és XVIII. századi dekoratív és vallásos tárgyú képekkel Arras múzeumában foglalkozik H. Ourcel cikke. 15 képpel. (191. l.)

Francia múzeumoknak francia mesterek által a XV, XVI és XVII. században zenészekről és zenélő társaságokról festett képeit gyűjtötte össze A. P. de Mirimonde. 39 képpel. (209. l.)

Beaujeu és Charliu románkori skulptúráiról ír Daniel Ternois. 6 képpel. (249. l.)

Giuseppe Caletti; XVII. századi olasz festő Sz. Sebestyén képét Épinal múzeumában ismerteti Nicolas Ivanoff. 5 képpel. (258. l.)

Gazette des Beaux-Arts

A Languedoc primitív festészetével foglalkozik Robert Mesuret cikke. 112 művet állít össze. 42 képpel. (1. l.)

Turner másolatairól Claude Lorraine után ír Jerrold Ziff. 7 képpel. 51. l.)

Caravaggio „Lázár feltámasztása” és a téma XVI. századi tradíciója a tárgya Richard E. Spar cikkének. 4 képpel. (65. l.)

Aix-en-Provence-beli képgyűjtemények a XVII. és XVIII. században, kiadatlan leltárak alapján. Jean Boyer cikke. 11 képpel. (91. l.)

Velasquezról 1963–1964-ben megjelent művek bibliográfiáját közli F. J. Sanchez Canton. (124. l.)

Két szétdarabolt sienai oltárkép — Cozzarelli, illetve Pacchiarotto művei — 6 részéről ír Gertrude Coor. 8 képpel. (129. l.)

A műtárgyak konzerválásában a kollektív felelősség érzésének születéséről a XVIII. században ír Jacques Guillerme. (155. l.)

Beaulieu XII. századi kapuzati reliefjének ikonográfiajáról értekezik Henry Kraus. 4 képpel. (193. l.)

Piero di Cosimo néhány késői munkájával foglalkozik Everett P. Fahy jr. 7 képpel. (201. l.)

Lyon könyvtárában levő illuminált kéziratok illusztrált katalógusát állította össze Françoise Cotton, 130 számot 113 képpel. (265. l.)

Correggio Ánteros nevelése c. képével összefüggő ikonográfiai tanulmányt közöl Egon Verheyen. 14 képpel. (321. l.)

Charles le Brun művei korának metszetei alapján, melyeket Daniel Wildenstein vezetése alatti munkaközösség állított össze. 301 képpel. (II. 1. 1.)

Jules Hardouin Mansart és a párisi invalidusok temploma. Bertrand Jestaz tanulmánya. 3 képpel. (59. 1.)

A régi Musée des Monuments Français tárgyainak maradványai a párisi képzőművészeti főiskolában. Yvan Christ cikke. 9 képpel. (167. 1.)

Ismeretlen Rubens-rajzok francia múzeumokban. Michael Jaffé cikke. 7 képpel. (175. 1.)

A reimsi katedrális egyes szobrainak restaurálásáról ír Anne Prache. 10 képpel. (183. 1.)

A Château de Lude falfestményeiről közöl tanulmányt Dom. Bozo és keletkezésüket az 1570-es évekre teszi. 27 képpel. (199. 1.)

Guillaume Coustou 1740-ben készült „Chevaux de Marly” néven ismert két szobráról ír F. Hamilton Hazlehurst. 4 képpel. (219. 1.)

Radocsay Dénes könyvét „Les Primitifs de Hongrie” méltatja L. Hauteceur. 246.

Ugyancsak ismerteti Urbach Zsuzsa az MS mester Visitationáról írt Acta Acad.-beli cikkét. (246. 1.)

F. J. Sanchez Cantón közli az 1964–1965 években a spanyol művészetről megjelent művek összeállítását. (249. 1.)

Lotharingiai románkori templomok faragott kődísztéseiről ír Anette Mehl. 28 képpel. (253. 1.)

A Sainte-Baume nevű zárandok-hegy ábrázolása a XVI. századi flandriai tájképfestészetben. Robert A. Koch tanulmánya. 7 képpel. (273. 1.)

François Puget egy zenei képeről ír Lucienne Colliard. 12 képpel. (283. 1.)

François Mansart munkájáról a párisi Hotel de Chavigny épületén ír A. Braham és P. Smith. 16 képpel. (317. 1.)

A volt Micheli gyűjteményt, akkori tulajdonosának leltára alapján ismerteti Jozef de Co. 51 képpel. (345. 1.)

Supplément à la Gazette des Beaux Arts

Híradás Szabolcsi Hedvig „Meubles Français en Hongrie” c. könyvéről. (I. 4. 1.)

Az olasz közoktatásügyi miniszterem kiadta az olasz archeológiai, művészeti és történelmi múzeumok jegyzékét, amely 600 intézményt foglal magában. (38 Firenzében, 58 Rómában, 11 Nápolyban, 21 Milanóban, 9 Modenában, 13 Bolognában) (4. 1.)

A Román Népköztársaság Művészeti Múzeuma restauráló műhelyének, amely 1952-ben alakult, 7 osztálya van, amelyek a fára és vászonra festett képekkel, kerámiával, grafikai művekkel, textiliákkal, fémekkel, fával, továbbá tempera festményekkel foglalkoznak. A műhely tagjaiból alakult csoport évenként utazásokat végez az országban és elvégzi a szükséges restaurálásokat. (5. 1.)

Miniscalchi Erizzo gf. veronai palotáját és gyűjteményeit múzeumként hagyományozta. A gyűjteményről könyv is jelent meg. (5. 1.)

A Firenzében, a Casa Buonarrotiban nemrég megalakult Centro di Studi Michelangiolschi igazgatójává Charles de Tolnay-t nevezték ki. (6. 1.)

Csontváry kiállításokról és a látogatók számáról találunk híradást. (9. 1.)

A februári szám a nagy múzeumok új szerzeményeit mutatja be 337 képen.

Jean Cassou-t a Belga Királyi Akadémia tagjává nevezték ki Costeau helyére. (III. 5. 1.)

Nápolyban kiállítást rendeztek „Az olasz csendélet” címen, amelyet Zürichben és Rotterdamban is bemutatnak. (9. 1.)

Udine, szülöttje, Luca Carlevarijs, Velencében működött vedutafestő műveiből rendezett kiállítást, kitűnő katalógussal. (9. 1.)

A Chysler-gyűjtemény 218 amerikai primitív festményét a washingtoni National Gallery kapta meg ajándékként. (IV. 3. 1.)

Olaszországban 1957–1964 közt múzeumokból, templomokból, gyűjteményekből ellopott műtárgyak közül a legfontosabb 500-at illusztrált kötetben publikálta az olasz Közoktatásügyi Minisztérium (3. 1.)

Az Ermitage kb. 200 malachit műtárgyáról részben színesen illusztrált katalógus jelent meg R. N. Voronikhina tollából. (4. 1.)

A párizsi pénzverde „A médaille 20 éve” címmel rendezett kiállítást. (5. 1.)

Az alsó-ausztriai Krems-Stein város 1967-ben „A művészeti kultúra Ausztriában 1530–1620 közt vagy a reneszánsz és a manierizmus” címmel kiállítást rendez. (5. 1.)

Az Egyesült Államokban levő Memphis múzeuma kiállítást rendezett „Luca Giordano Amerikában” címmel, amelyen a művész 40 képe volt látható. (6. 1.)

Richmond (USA) Virginia múzeuma 9 év óta járattja a vidéket Artmobile-nak nevezett, kerekeken járó, kiállító helységül szolgáló auto kombinációjával, amelynek sikere arra késztette, hogy most egy másodikat is építtessen. 2 képpel. (6. 1.)

„Firenze és Siena művészete 1250–1500 között” címmel Wildensteinnél Londonban rendeztek kiállítást Denys Sutton válogatásában, melyen 102 kép szerepelt. (7. 1.)

Palmia Giovine 121 eddig nem publikált rajzát Carrara és Rovetta múzeumaiból albumban jelentették meg. (10. 1.)

A Louvre-nak 1964-ben 1963-mal szemben 3%-al (32 000-el) és Versailles-nak 7%-al (75 000-el) volt több látogatója, a Musée d'Art Moderne-nak 6,4%-al, a Cluny-nak 4,4%-al és a Jeu de Paume-nak 5,6%-al volt több. Ellenben csökkent a Párizs környéki múzeumok látogatottsága. (V; — VI. 1. 1.)

Rembrandt Titusáért Norton Simon, ismert kaliforniai gyűjtő, Angliában 798 000 fontot fizetett. (4. 1.)

Ismertetés a Corvinánál Héjj-Détári Angéla tollából megjelent Régi Magyar Ékszerek c. könyvről. (4. 1.)

Ismertetés Dr. Genthon István Francia Képek Magyarországon c. a Corvinánál megjelent könyvről, amely 48 a Szépművészeti Múzeumban őrzött modern francia képet foglal magában. (4. 1.)

A bukaresti képtár Jan Scorel, Leandro Bassano és Frans Francken II. műveivel gazdagodott. (5. 1.)

A genfi múzeum a svájci XVIII. századi J. E. Liotard oeuvre-katalógusát készíti elő. (5. 1.)

A csehországi történelmi kastélyokat 1964-ben 6 millió személy látogatta. (6. 1.)

A bregenzi „Barockplastik am Bodensee” kiállítás és katalógusának méltatása. (9. 1.)

Toledo (USA) múzeuma kiállításának műveit a 700 jelenleg Izraelben élő művész munkái közül választották ki (10. 1.)

Mr & Mrs Mellon által a londoni Royal Academynek kölcsönadott 1700–1850 közötti angol művek kiállítását 47 000-en látogatták, míg a Goya kiállítást 347 000-en. (10. 1.)

A Magyar Nemzeti Galériában rendezett 1934–1944 kiállítást mint Derkovits követői, illetve a „Szocialista Művészek Társaságá”-nak emlékkiállítását méltatja és stílusukat szocialista realizmusnak jelöli meg. (11. 1.)

Francia gobelínekből, amelyek a múzeum tulajdonát képezik, rendezett kiállítást a bukaresti Művészeti Múzeum 1965 márciusában. (11. 1.)

Bukarestben kiállítottak 76 XIV–XVIII. századi román ornamentális kéziratot, ezek katalógusának méltatása. (12. 1.)

Ismertetés Egidio Martini „La Pittura Veneziana del Settecento” c. művéről. 658 p. 319 fig. 324 pl. 32 col. Venezia 1964. (16. 1.)

A torontói múzeumban átalakítási munkákat végeznek, melyekre 3 millió dollárt irányoztak elő. (VII–VIII. 3. 1.)

A sarasotai Ringling múzeum alagsorában igen értékes régi kereteket akadtak, melyeket felhasználta a múzeum képeihez. Képen egy Poussin madonnához pontosan illő XVII. századi francia faragott keretet mutatnak be, amelynek értékét 4500 dollárra becsülik. 1 képpel. (3. 1.)

Izrael új, modern múzeumáról közöl Pierre Cabanne elismerő ismertetést. Az archeológiai gyűjtemény, a zsidó kultikus tárgyak csoportja és a modern képek a gyűjtemény fő részei, amelyekhez a holttengeri tekercsek pavilonja és szabadtéri szoborgyűjtemény csatlakozik. (4. 1.)

A dublini múzeum Bernard Shaw hagyatékának felhasználásával 220 000 dollárért az avignoni iskola egy fontos művét vásárolta meg. (4. 1.)

A romániai múzeumok restauráló laboratóriuma a gyűjtemények régi képein sok érdekes megállapítást végzett röntgen-felvételek segítségével. (4. 1.)

A bázeli múzeumnak 1963-ban 126 000 látogatója volt. A La Roche gyűjteménnyel és más ismert modern festményekkel gyarapodott állománya. (5. 1.)

Chester Dale magángyűjteményét hozzátartozták a washingtoni National Gallerynek már életében ajándékozott művekhez. Az egész hagyaték 240 modern francia képet foglal magában és 14 termet fog megtölteni. Ehhez járul egy 500 000 dolláros alapítvány, amelyből utazási stipendiumokat juttatnak művészeknek és kritikusoknak. (5. 1.)

A Zurbarán kiállítás Madridban a művész 104 művét mutatta be, jó katalógussal. (9. 1.)

A hartfordi Wadsworth Athenaeumban kiállítást rendeztek Prof. Richard Offner tiszteletére, amelyen XIII. és XIV. századi könyvminiaturák és festmények (50 miniatúra-lap, 43 olasz primitív) került bemutatásra. A katalógus Prof. Offner műveinek bibliográfiáját foglalta magába. (10. 1.)

Id. Frans Francken egyetlen biztos portréja Ernst ausztriai főherceg 1594-ben festett képmása, mely az antverpeni képtárban van. (14. 1.)

Bertoja, pármái, fiatalon elhunyt festőről írt Augusta G. Quintavalle tanulmányt, melyet a Pármái Takarékpénztár segítségével díszes kiállításban jelentettek meg. (14. 1.)

Id. Hendrick van Balen 1600–1620 közötti műveinek kronológiáját adja közre Ingrid Jost a Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1963. évi kötetében érdekes utalásokkal a művész gyakori összetévesztésére Rottenhammerrel. (14. 1.)

Cecco Bravo (Francesco Montelatici) XVII. századi olasz festőről, az olasz művészettörténet utóbbi években publikált felfedezettjéről Anna Rosa Masetti írt monográfiát oeuvre-katalógussal. (14. 1.)

Van Dyck Cleopatra halála c. képének felfedezése után Romániában újabb két képről állapították meg, hogy Van Dyck művei: Öreg ember és I. Károly. Korai művek Caravaggio hatása alatt. (14. 1.)

Claude Vignon (1593–1670) francia festőről Wolfgang Fischer folytatja tanulmányát. A cikk 49 művét veszi jegyzékbe, továbbá 16 eltűnt és 19 tévesen attribált művet. Megjelent a Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1962. és 1963. évi kötetében. (15. 1.)

Evaristo Baschenis, olasz csendéletfestő 32 képének színes reprodukcióját hozza a művészről Bergamóban megjelent könyvében Angelo Ceddo. (15. 1.)

Jean Baptiste Santerre, XVII–XVIII. századi francia festő halálának 250-ik évfordulója lesz 1967-ben. Monografia készül. (16. 1.)

Gilbert Stuart (1755–1828) amerikai portréfestőről megjelent New Yorkban, Charles Merrill Mount monográfiája. (16. 1.)

Hiradás Németh Lajos Csontváry könyvének megjelenéséről francia nyelven a Corvinánál. (16. 1.)

Hiradás Barockplastik in Europa c. műről 222 reprodukcióval Werner Hager bevezetésével. Umschau Verlag Frankfurt a. M. 1964. (18. 1.)

Prof. Wilhelm Worringer, többek közt az Abstraktion und Einfühlung c. mű szerzője, Münchenben 85 éves korában elhunyt. (20. 1.)

Az angol Spencer Churchill aukción az állam egy O. Matsys portrét Edinbourghnak, két Beccafumi képet és egy Reynolds portrét a National Gallerynek és egy ókori bronzot a British Museumnak vásárolt, összesen 700 000 fontért. (IX. 4. 1.)

A római Doria-Pamphili képtárban Jan van Scorel egy képét ellopták. A lopást csak később vették észre, mert a képet egy másolattal pótolták. (4. 1.)

Az olasz nemzeti múzeumoknak 1964-ben 13 millió látogatójuk volt, míg 1954-ben 6 millió, 1960-ban 10 millió, 1963-ban 12 millió. (4. 1.)

Művészettörténészek mint gyűjtők címmel rendeztek kiállítást Agnewnál a művészeti kritikusok nemzetközi egyesületének angol szekciója javára, az angol művészettörténészek tulajdonában levő régi műtárgyakból. Ph. Pouncey, Pope-Hennessy, Sir Anthony Blunt, Denis Mahon és mások gyűjteményeit mutatták be. Ezek sokszor azoknak a művészeknek munkáit gyűjtötték, akikkel tudományosan foglalkoztak. (5. 1.)

Velence polgármestere aranyérmét nyújtott át Giuseppe Fiocconak a velencei művészetről megjelent sok tanulmánya elismeréseképpen. (6. 1.)

Prágában 1965 júniusában nemzetközi művészettörténeti szimpóziumot rendeztek, melynek tárgya a várkastélyban megtalált képtárresztlet volt. A művek 1600–1650 közt készültek. (6. 1.)

A Boymans múzeum Rotterdamban Gossaert kiállítását rendezett a művész 42 festményéből, 29 rajzából és 6 metszetéből. (9. 1.)

New Yorkban a Metropolitan Museumban János Scholz gyűjteményéből olasz rajzokat a reneszánsztól a XVIII. századig állítottak ki. (9. 1.)

Rómában a Palazzo Veneziaában 1965 áprilisában kiállítottak érdekes restaurált műtárgyakat. A katalógus 204 oldalas volt 84 táblával. (10. 1.)

Girolamo Romanino műveiből rendeztek kiállítást Bresciában. (10. 1.)

Amszterdamban a Rembrandtshuisban kiállították a Rembrandt után főleg a XVIII. században készült metszeteket. (10. 1.)

Germain Bazin összefoglalja a régi építészeti szakmunkáknak különböző kiadóknál megjelent új kiadásait. (15. 1.)

Andrea Belvedere és a XVII–XVIII. századi Rómában élő csendélet- főleg virágfestőkről jelent meg Raffaello Causa tollából összefoglalás, az olaszokon kívül flamand, német, francia mesterekről is. (15. 1.)

Prof. H. van de Waal kimutatja, hogy a XIX. század elején még nem volt szó a népművészet befolyásáról a magasabbrendű művészetre. Csak a romantika korszakában fordultak a gyermek-, a népművészet (a folklore szó 1846 óta használatos) és a primitív művészet felé. (16. 1.)

Elie Faure 5 kötetes művészettörténetét zsebkiadásban 70 000 példányban adták el néhány hónap alatt. (18. 1.)

A. Dimier, cisztercita szerzetes: Építő szerzetesek – Építészet és kolostori élet c. könyve, Fayard 1964, 223 illusztrációval felöleli a kérdés egész komplexumát. (18. 1.)

A XVI., XVII. és XVIII. századi spanyol kolonális művészet egy fontos részével, az 1540–1780 közötti cuzcoi festéssel foglalkozik Cossio de Pomar könyve: Peruvian colonial art, the Cuzco school of painting. (19. 1.)

A londoni National Galleryben 1964-ben 8 új termet tettek szabaddá a raktári anyag vagy időszaki kiállítások bemutatására. (X. 4. 1.)

Musei e Gallerie di Milano címmel 1963-ban könyv jelent meg Milano 11 múzeumáról. (5. 1.)

A Bodeni tó környékének magángyűjteményeiben levő főművekből állítottak össze kiállítást. Bregenzben, amelyhez a liechtensteini nhg. gyűjteményének 30 fontos darabját adta kölcsön. (8. 1.)

Edinbourg képtárában 116 régi rajzot állítottak ki Dr. Francis Springell gyűjteményéből. 9 Dürert, 3 Watteaut, több Tiepolót stb. (9. 1.)

Az amszterdami Rijksmuseumban kiállítottak XVIII. századi angol vízfestményeket, amelyeket Birmingham City Art Galleryje adott kölcsön. A katalógust 75 reprodukció díszíti. (9. 1.)

A krakói múzeum 3 utazó kiállítást szervezett, amelynek 51 községben 162 000 látogatója volt. A kiállítással összefüggésben üzemekben és iskolákban 400 előadást tartottak 71 000 hallgató előtt. (9. 1.)

A Skira Könyvkiadó cég kiadványainak 80 kötetét állította ki Moszkvában, melyeknek 60 000 látogatója volt. (9. 1.)

Méltatás Elfriede Baum Giovanni Giuliani, XVIII. századi szobrászról megjelent könyvéről. (12. 1.)

Egy csoport alig ismert aquarellista műveit állította ki Colnaghi. (12. 1.)

Viollet-le-Duc kiállítást rendeztek a Hotel de Sully-ben műemlék épületek restaurálásairól és egyéb munkáiról. A 442 lap terjedelmű 757 képpel díszített katalógus értékes monográfiát jelent. (13. 1.)

Petre S. Nasturel cikket közöl: Rapports de la Valachie avec le Mont Athos des origines au debut du XVI. e siècle címmel a Revue des études sud-est européennes 1964. Bucarest-ban. (14. 1.)

A vaduzi Kraus cég, mely tudományos munkák újrayomlásáról ismert, újra kinyomtatja a Journal of the Warburg and Courtauld Institutes I–XX. kötetét, továbbá újra ki fogja nyomtatni a brüsszeli Byzantion folyóirat I–XXXI. kötetét. (15. 1.)

Cardinal Fesch az általa létrehozott tanulmányi intézetre Ajaccio-ban hagyományozott 1839-ben 1000 műtárgyat (további 3333 kép volt még tulajdonában, melyeket később Rómában elárvereztek) melyeket most Ajaccio múzeumában kiállítottak. A súlypontok a primitívek és római és nápolyi XVII. századi csendéletekből adódnak. (XI. 1. 1.)

A belgiumi királyi múzeumok könyvtára újabb 2000 kötettel gazdagodott és rövidesen egyike lesz a legjelentékenyebbeknek a világon. (3. 1.)

Cleveland múzeuma megvásárolta Velasquez egy portréját 2 334 000 frankért. (3. 1.)

A British Museum kiadta a tulajdonában levő illuminált kéziratok reprodukcióinak V. kötetét, 50 táblával. A kötet M. D. H. Turner munkája és a X–XVI. századokból való 1928 óta összegyűlt új szerzeményeket tartalmazza. (4. 1.)

A Vatikán gyűjteményeinek műtárgyait ezentúl nem fogja kölcsönadni – közli az Acta Apostolicae Sedis. (4. 1.)

Az ICOM 7-ik, az USA-ban megtartott konferenciáján különböző országok múzeumainak 600 küldötte vett részt. (6. 1.)

Az ausztriai Donauschule kiállításnak 70 000 látogatója volt. (7. 1.)

A Stanford University Bibiena rajzaiból rendezett kiállítást. (8. 1.)

A bukaresti múzeum régi román művészeti anyagából rendeztek hivatalos kiállítást Edinbourg múzeumában, amelynek következő állomásai Cardiff, majd az Arts Council galériája Londonban. (8. 1.)

A francia költségvetés kulturális célokra 440 millió frankot irányoz elő (100 milliárdból). Az emelkedés 5% az általános 7%-al szemben. A műemlékvédelemre 75 milliót irányoztak elő. (16. 1.)

M. Schnapper sajnálattal látja, hogy a Louvre vidékre küldte Carracci, Masteletta és Pellegrini műveit és hogy elhanyagolja a XVII. századot. (XII. 4. 1.)

H. Oursel azokkal a XVII. és XVIII. századi dekoratív egyházi festményekkel foglalkozik, amelyeket a Louvre 1938-ban Arras múzeumába küldött, mert 100 éve nem kerültek kiállításra. Ph. de Champaigne, La Hyre, Restout, Jouvenet, A. Coypel műveit említi. (4. 1.)

Marseille-ben új képzőművészeti iskolát, 300 személyes könyvtárat és új várostörténeti múzeumot építenek. (4. 1.)

A Prado képtárat nyáron kb. 3000 ember látogatja naponként. (6. 1.)

Méltatás Fenyő Iván német nyelven megjelent könyvéről a Szépművészeti Múzeum északolasz rajzairól. (7. 1.)

A firenzei Casa Buonarroti gyűjteményeit Charles de Tolnay újrendezte. A gyűjtemény egy új szoborral gazdagodott, a Pitti-Venus-szal, amelyet a XVI. században említene és Michelangelo egy XVI. századi képmásával. (8. 1.)

Harold J. Plenderleith műtárgyak restaurálásáról írt könyvének francia fordítása rövidesen megjelenik a Centre International d'Études pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, Róma és a Comité de l'ICOM pour les Laboratoires de Musée közös kiadásában. Már sokan várták ezen nagy tudományos értékkel bíró kézikönyvet. (8. 1.)

Jean Cassou-t, aki 1945 óta vezette a párizsi Musée d'Art Moderne-t, saját kérésére kinevezték 1965 október-

től mint directeur d'études-öt az École Pratique des Hautes Études-höz. Utóda, eddigi helyettese, Bernard Dorival lett. (8. 1.)

A párizsi Musée des Arts Décoratifs-ban 1965 októberében kiállítást tartottak: Macedóniai ikonok a XI–XVII. századokból jugoszláv gyűjteményekben. (10. 1.)

A Salon d'Automne-ban 100 művészeti filmet mutatnak be. (10. 1.)

Az Albertinának a bécsi kongresszusról rendezett kiállítását 130 000 látogató tekintette meg. (11. 1.)

A Boskovits Miklós kommentárjaival ellátott és a Magyarországon kiadott gótikáról és reneszánszról szóló könyveket felölelő katalógus ismertetése. (14. 1.)

Edmond Bonaffé 1884-ben megjelent „Dictionaire des amateurs français du XVII. e siècle” c. könyvét Amszterdamban újra kinyomják. A hirdás megjegyzi általánosságban, hogy amennyire hasznosak is ezek az újrayomások, nem szabad, hogy olvasójukban azt a hitet keltsék, hogy az illető témakörben nincsenek újabb kutatási eredmények. (16. 1.)

Robert S. Aries vegyész-mérnök tollából megjelent könyv a hamis festményekről és a tudományos expertise-ről szól. Többek közt bejelenti egy Institut international d'expertise scientifique des oeuvres d'art (ISART) megalakulását, amelynek szerző az elnöke. (20. 1.)

Léo van Puyvelde 1965 októberében 83 éves korában elhunyt. A belga művészet ismert tudosa, egyetemi tanár, a brüsszeli múzeumok igazgatója, számos külföldi tudományos társaság, köztük a budapesti Művészettörténeti Társaság tagja volt. (20. 1.)

Bulletin Monumental

A franciaországi Conques apátsági templomának XI. századi építéséről ír Marcel Deyres. 5 képpel. (7. 1.)

A hónapok szobrászi ábrázolása a dalmáciai Trogir (Traud) XIII. századi templom kapuján és a ferrarai dom reliefjein a tárgya Jean Richer tanulmányának. 10 képpel. (25. 1.)

Lugaut (Retjons mellett) romos templomáról és annak XIII. századi falfestményeiről ír Marc Thibout. 5 képpel. (37. 1.)

A Chroniqueban Francis Salet referál az Art préroman körében Agaune régi bazilikáiból VIII–XI. századokból származó festmény és szobor töredékekről írt cikkről, az Egyházi építészet körében Tournai katedrálisának homlokzatáról Pierre Hélot cikkéről, Léau XIII. századi templomáról írt cikkről, a templáriusok építéséről Délnyugat-Franciaországban a XII. században megjelent értekezésről, Malines Notre Dame templomáról, amely a régebbi leégett helyén XIV. században épült, a Szent Sir bazilikájának szentföldi restaurálásáról. A Szobrászat körében ismerteti Bernard Gilduin X. századbéli kőfaragó műhelyéről Toulouse Saint-Sernin templomának építésénél megjelent tanulmányt, az egykori Molaise apátság román kori oszlopfőiről Chalon-sur-Saone múzeumában írt cikket, a Reine Pédaque-ról, akit Sába királynőjével azonosítottak, a XII. században készített templomkapu díszítőműveket ismertető cikket, Moissac apátsági templomának XII. századi feszületéről írt tanulmányt, Poligny Chapelle de la Congrégationjában levő 1400 körüli Madonnáról írt cikket, Bessey-les-Cîteaux XV. századi, valószínűleg Claus de Werve által készített oltárról megjelent tanulmányt, Dijonban Jaque Germain sírszobráról írt értekezést, Moissac szobrászatáról a XV. század második felében c. tanulmányt. (51. 1.)

A klasszikus építészet körében Sylvia Pressouyre ismerteti a Franche-Comté reneszánsz építészetét és ugyanott a klasszicizmus alakulását tárgyaló tanulmányt, a párizsi rue de la Ferronnerie szerepét a XVII. századi városépítésben bemutató értekezést, l'Abbé de Cordemoy et l'idéal gréco-gothique című tanulmányt, Ledoux és az angol stílusú kertarchitektúráról szóló cikket. (68. 1.)

Az üvegfestészet keretében Louis Grodecki referál a konstantinápolyi Zeyrek-Camii templom bizantinikus üvegfestményeiről írt tanulmányról, a strassbourgi kated-

rálisból származó „Charlemagne” üvegfestménnyel foglalkozó cikkről, a Fécamp-ban levő Trinité apátság üvegablakait ismertető két cikkről. (82. 1.)

Trois-Fontaines község XII. századi cisztercita templomának romjairól és alaprajzáról ír Anselme Dimier. 9 képpel. (103. 1.)

Az oroszlan-ábrázolások szerepéről Angoulême vidékének románkori szimbolikájában értekezik Charles Daras. 10 képpel. (117. 1.)

XII. századi visitatio skulptúrát Saint-Hilaire-au-Templeből mutat be L. Pressouyre. 1 képpel. (131. 1.)

A kölni „Dreikönigsschrein” mesteréről és összefüggéseiről Nicolas de Verdun-nel ír L. Grodecki. (135. 1.)

A Chronique-ban Alain Erlande-Brandenburg ismerteti az Art préroman keretében a VII. századból származó Nantes környéki többszörös kereszttel díszített szarkofágok alapján sírkő-műhely létezését ezen a vidéken a meroving korszakban feltételező cikket. (139. 1.) Az egyházi és világi építészet körében Pierre Héliot cikket a triforium eltűnéséről a gótikus korszak elején. (140. 1.)

Francis Salet a klasszikus építészet keretében ismerteti a Louvre építésében Le Vau és Bernini szerepével foglalkozó cikkeket. (144. 1.)

A szobrászat keretében Léon Pressouyre referál Cannes-Minervois VIII. században alapított kolostorának koromán oszlopfőivel foglalkozó cikkről, M. Z. Swiechowski cikkről a Magy. Tud. Akadémia Actáiban az olasz befolyásokról Lengyelország románkori építészetére és szobrászatára, Maestas-Madonna ábrázolásokról megjelent cikkről, Strassbourgból származó XIII. századi apostol kőszoborral foglalkozó cikkről, a XVI. század elejéről való két antverpeni szoborról Binche-ben írt tanulmányról, Nagy Emese cikkről Budapest Régiségeiben a középkori Buda és Pest kőfaragóinak technikájáról. (148. 1.)

Francis Salet ismerteti a csempegyártás, az ötvösség és a textilművészet körében az avignoni pápai palota padlócsompéiról írt cikket, Qimper vidéki ötvösségről megjelent tanulmányt, a „Hölgy az egyszerűvul” néven ismert gobelinnel foglalkozó cikket. (158. 1.)

Az ikonográfia körében ugyancsak Francis Salet referál két Confolens vidéki XVI. századi piéta szoborról. (163. 1.)

Saint Thibault templomának kapuzata és a XIII. századi burgund szobrászat a címe Pierre Quarre cikkének. 10 képpel. (181. 1.)

A complègne-i Saint Corneille apátsági templommal foglalkozik Pierre Héliot cikke. 4 képpel. (193. 1.)

Különleges XII. századi kis kariatidákról Írországban és francia analógiákról ír Mme H. V. Beuer—Szlechter. 3 képpel. (209. 1.)

A Chronique-ban Francis Salet az ásatások és leletek körében ismerteti a korakeresztény temető feltárásáról Beaulieu-ben, két további hasonló korú temető feltárásáról, Korzikában kora-keresztény bazilika és keresztelő kápolna feltárásáról szóló cikket. (223. 1.)

Ugyancsak Francis Salet ismerteti a preromán művészet körében a Poitiers-ben levő keresztelő kápolna IV. századi datálásáról szóló cikket, Manuel Gomez-Moreno tanulmányát a kora-keresztény emlékekről Spanyolországban. (227. 1.) A románkori építészeti keretében ismerteti a 900 és 1200 közötti flandriai építészettel foglalkozó tanulmányt, (233. 1.) A gótikus építészet körében ismerteti a burgundiai kőfaragó jelekről írt cikket Pierre Quarretól. (236. 1.)

A klasszikus építészet körében Alain Erlande-Brandenburg referál Sebastiano Serlio XVI. századi építészeti könyvéről, a két Hotel du Marais XVII. századi építéséről szóló cikkről, Louis Combes XVIII. századi, a neoklasszicista építészet teoretikusáról szóló cikkről. (237. 1.)

A szobrászat körében Francis Salet ismerteti Auch vidékének románkori szobrászatáról megjelent cikket, René Crozet tanulmányát spanyolországi románkori szobrászatról (Estella és Punte la Reina), két fekvő sírszoborról Gironde megyében megjelent cikket. (242. 1.)

A könyvminiaturák és falfestmények körében Alain Erlande-Brandenburg referál Cluny apátságbeli középkori könyvminiaturákkal foglalkozó cikkről, Chaldon (Surrey) templomának nagy falfestményéről írt tanulmányról. (247. 1.)

A zománc keretében Francis Salet ismerteti a Troyes katedrális kincsei közt helyet foglaló zománcműveket leíró tanulmányt, limoges-i típusú zománcokról Rómában megjelent cikket, két limoges-i zománckeresztet publikáló tanulmányt. (250. 1.)

A bibliográfiában ismertetést találunk az 1964-ben Zágrábban megtartott jugoszláviai miniaturák kiállításának gazdagon illusztrált katalógusáról Francis Salet-től. (268. 1.)

Provence románkori építészetéről, illetve a IX. században épült Saint-Donat templomról ír Jacques Thirésu. 6 képpel. (271. 1.)

Kupolás, két vagy háromemeletes ívekkel tartott románkori templomokról írt tanulmányt René Chappuis. 14 képpel. (295. 1.)

A Chronique-ban a gallo-román művészet keretében Francis Salet 745 előtt épült szinte eltűnt toulouse-i templomról írt cikket ismerteti. (315. 1.)

Az ásatások keretében Alain Erlande-Brandenburg ismerteti Nivelles meroving apátságáról írt tanulmányt (317. 1.), Saint Michel de Gerpinnes tempománál végzett ásatások referátumát (319. 1.), a belgiumi Bras templomának ásatásait (321. 1.), Jéhonville (Ardenne) X. századi temploma munkáit (322. 1.), Gembloux 940-ben alapított apátsága feltárásait (323. 1.), Saint Martin de Tours preromán kódíszítései és ásatásai referátumát. (324. 1.)

Az egyházi építészet keretében Francis Salet ismerteti Beaumont templománál folyó munkákról írt cikket (325. 1.), Châlons katedrálisának építéstörténetével összefüggő megállapításokat (326. 1.)

A katonai építészet keretében Liège várfalairól írt tanulmányról értesülünk. (329. 1.)

A klasszikus építészet körében Francis Salet a trinitáriusok templomáról és kolostoráról Metz-ben írt cikket ismerteti. 330. 1.)

A szobrászat keretében Francis Salet a Nîmes katedrálisából származó románkori fragmenst (332. 1.), Montmorillon-beli Maison-Dieu frizéről írt cikket (333. 1.), Claus Sluter és Claus de Werve munkáiról Champmol kolostorról írt tanulmányt (334. 1.) ismerteti.

A falfestmények körében Marc Thibout ismerteti Toulongerguss templomának románkori falfestményeiről való közlést (338. 1.), Saint Bohaire falfestményeit (338. 1.), Felfedezett falfestmények Montbrun-Bocage-ban (340. 1.), Lude kastélyának falfestményeiről írottakat. (340. 1.)

Üveg, kerámia keretében Francis Salet ismerteti a Caënben talált XIII. századi ivópoharakról (342. 1.), valamint a Sarrebourgban talált gazdag kerámiai leletről (342. 1.) írottakat.

Museum

Az első füzet Jean Gabus tanulmányát foglalja magában az ismeretterjesztő kiállítások esztétikai elveiről és tervezéséről, továbbá a kérdés bibliográfiáját. 62 képpel.

Az előbbi tanulmány folytatása. 29. képpel. (65. 1.)

Különböző csehszlovák etnográfiai és iparművészeti múzeumokat, illetve új elrendezésüket bemutató cikk. 17 képpel. (98. 1.)

Afrikai új múzeumok egy sorozatát bemutató ismertetések Robert Gessain bevezetésével. 66 képpel. (118. 1.)

Korszerű indiai múzeumok ismertetése Grace Morley bevezetésével. 101. képpel. (190. 1.)

Burlington Magazine

Lorenzo Monaco korai műveinek terén végzett kutatásainak második részét közli Federico Zeri. 14 képpel. (3. 1.)

Goya képeit Buenos Aires múzeumában ismerteti José Gudiol 11 képpel. (11. 1.)

„Turner és a festőiség” címmel adja közre ezirányú tanulmányának I. részét John Gage. 8 képpel. (16. 1.) II. rész 6 képpel. (75. 1.)

A kanadai Canaletto kiállítást ismerteti Th. J. McCormick. 50 festménye, 50 rajza és 28 metszete szerepel, továbbá 28 kép követőktől. 5 képpel. (26. 1.)

Gainsborough korai portréinek egy csoportját adja közre John Hayes. 28 képpel. (62. 1.)

id. Pieter Brueghel újlag felfedezett miniatúráit ismerteti Charles de Tolnay. 15 képpel. (110. 1.)

Frans Floris „Hercules munkái” c. elveszett képsorozataról ír metszetek alapján Carl van de Velde. 12 képpel. (114. 1.)

Mansart tanulmányainak V. cikkét — Church of the Minimes — adja közre A. Braham és P. Smith. 15 képpel. (123. 1.)

Liberale da Verona ismeretlen műveit közli Luisa Vertova, köztük az ezelőtt a budapesti Péteri gyűjteményben volt Madonnát is 8 képpel. (135. 1.)

A manchesteri manierista kiállítást ismerteti Benedict Nicolson. 4 képpel. (136. 1.)

Zurbaran kiállítás Madridban ismertetése José Gudioltól. 4 képpel. (148. 1.)

Sebastiano del Piombo egy késői művét ismerteti Michael Hirst. 13 képpel. (177. 1.)

Sebastiano del Piombo egy problematikus kettős portréjáról értekezik E. H. Ramsden. 10 képpel. (185. 1.) Maso di San Friano, XVI. századi olasz festővel foglalkozó kutatásainak egy részét adja közre Peter Cannon Brookes. 13 képpel. (192. 1.)

A római Villa Giulia dekorációiról értekezik J. A. Gere. 13 képpel. (199. 1.)

Az 1964 novemberében elhunyt Otto Benesch-ről emlékezik Charles de Tolnay. (206. 1.)

Douglas Cooper könyvét a nagy magángyűjteményekről méltatja J. B. Watson. (209. 1.)

Velencei festményeken szereplő, pápi ornatusokat díszítő himzésekről értekezik Ruth Grönwoldt. 19 képpel. (231. 1.)

Metszetekkel összefüggő XVIII. századi francia intarzia készítőik munkáiról ír Geoffrey de Bellaigue. 25 képpel. (240. 1.) II. rész 11 képpel. (357. 1.)

Olasz primitívek kiállítását Wildensteiné ismerteti Federico Zeri. 7 képpel. (252. 1.)

Antonio Guardi egy ismeretlen rajzát határozza meg Fenyő Iván. 1 képpel. (256. 1.)

Az olasz csendéletek kiállítását, melyet 1964 telén előbb Nápolyban, majd Zürichben, végül Rotterdamban mutattak be, méltatja Edith Hoffmann. 1 képpel. (269. 1.)

A XVII. századi, olasz hatás alatt festő németalföldi tájképfestők utrechti kiállításáról ír J. Nieuwstraten. 4 képpel. (271. 1.)

Colonna-Mitelli Bocetá-ról a Pradó-ban ír Ebria Feinblatt. 12 képpel. (349. 1.)

A seicento művészete címmel Detroitban rendezett kiállításról referál H. Hibbard és M. Lewine. (370. 1.)

Rubensről mint rajzolóról megjelent művekről ír méltatást Michael Jaffé. 13 képpel. (372. 1.)

A főszerkesztői cikk a leningradi Ermitageról és történetéről szól. (401. 1.)

Rembrandt két rajzáról az Ermitageban, illetve a moszkvai Puskin múzeumban írt tanulmányt K. A. Agafonova. 6 képpel. (402. 1.)

Két románkori elefántcsont reliefről az Ermitageban ír M. Kryzhanovskaya. 3 képpel. (404. 1.)

Maria-Anne Collot két portrészobra a Szovjetunióban. H. N. Opperman cikke. 8 képpel. (408. 1.)

Kneller portrékról a Szovjetunióban ír Serge Ernst. 4 képpel. (425. 1.)

Néhány északi caravaggeszk festőről a Szovjetunióban ír Benedict Nicolson. 7 képpel. (426. 1.)

Az utolsó nyolc évben a Szovjetunióban a nyugati művészet tárgyában végzett kutatásokról számol be Jan Bialostocki. (429. 1.)

Murillo korai stílusáról írt tanulmányt Allan Braham. 18 képpel. (445. 1.)

Jan Gossaert kiállításról Rotterdamban és Bruges-ben referál J. Bruyn. 4 képpel. (462. 1.)

Két Lanfranco festményről a Quirinalban ír Walter Vitzthum. 6 képpel. (468. 1.)

A Guardi kiállításról a Palazzo Grassi-ban referál Benedict Nicolson. 2 képpel. (471. 1.)

Benedict Nicolson méltatja Michael Levey két könyvét: A királyi gyűjtemény késő olasz képei és Canaletto képek ugyanott. (475. 1.)

Bedford herceg horae-iról és azoknak miniator mes-teréről ír Eleanor P. Spencer. 5 képpel. (495. 1.)

Guido Reni képeinek kronológiájáról értekezik Howard Hibbard. 8 képpel. (502. 1.)

Romanino bresciai kiállításáról ír Florence Kossoff. 4 képpel. (514. 1.)

Pietro da Cortona rajzairól az Uffiziban ír Walter Vitzthum 11 képpel. (522. 1.)

Két további Pietro da Cortona rajzról ír Malcolm Campbell. (526. 1.)

Rubens Sz. Cecilia festményéről Berlinben, letisztítás utáni állapotában ír Rüdiger Klessmann. 14 képpel. (550. 1.)

Pellegrino Tibaldi — Perino del Vaga vonatkozásokról ír Michael Hirst. 5 képpel. (569. 1.)

Adam Elsheimerre vonatkozó dokumentumot publikál Anna Maria Crino. 3 képpel. (575. 1.)

A Flamand Primitívek Corpusa három kötetét méltatja Albert Châtelet. (580. 1.)

Torino régi képtárának katalógusát ismerteti Andreina Griseri. 3 képpel. (582. 1.)

A prágai volt királyi kastélyban megtalált régi mes-terek képeiről értekezik T. Gottheiner. 12 képpel. (601. 1.)

XIII. századi festett feszületet (San Francesco mester) a londoni National Galleryben mutat be Martin Davies. 1 képpel. (627. 1.)

XVII.—XVIII. századi firenzei festményekből rendeztek kiállítást a Palazzo Strozzi-ban. 4 képpel. (628. 1.)

The Art Bulletin

Pisai illuminatorokról értekezik Millard Meiss. 36 képpel. (21. 1.)

Ambrogio Figino késői stílusáról ír J. H. Turnure. 24 képpel. (35. 1.)

Carlo Maratti, Carlo Fontana a Szent Péter székesegyház keresztelőkápolnijában a tárgya Francis H. Dowley cikkének. 18 képpel. (57. 1.)

Tizian és Pordenone művei a velencei Sta. Maria della Salute templomban. Walter Friedländer cikke. 14 képpel. (118. 1.)

Giovanni Serodine (1600–1630) művének állapítja meg Pamela Askew a drezdai képtár eddig Fetinek tulajdonított Astronomusát. 4 képpel. (121. 1.)

Duccio Maesta-jának rekonstrukciójával foglalkozik Frederick A. Cooper. 3 képpel. (155. 1.)

Három reneszánsz-rajzot, templom homlokzatokat közül Gustina Scaglia. 12 képpel. (173. 1.)

Az olasz manierista festészet problémáival foglalkozik S. J. Friedeberg. 14 képpel. (187. 1.)

Vignola S. Anna de Palafrenieri római templomával foglalkozik Milton J. Lewine tanulmánya. 29 képpel. (199. 1.)

Francia XVII. századi művészeti problémák és tető-freskók. Carl Goldstein tanulmánya. 11 képpel. (231. 1.)

Aranyhátter díszítésekről táblaképeken ír Mojmir Frinta. 52 képpel. (261. 1.)

José Lopez—Rey Velasquezének terjedelmes méltatása Leo Steinberg-től. (274. 1.)

Öt korai reneszánsz portréval foglalkozik Rab Hatfield tanulmánya. 23 képpel. (315. 1.)

Niccolò dell'Arca, olasz XV. századi szobrásszal foglalkozik James H. Beck cikke. 18 képpel. (335. 1.)

Pontormo korai stílusa. Irving L. Zúnick tanulmánya. 20 képpel. (345. 1.)

Greco római katolikus vallásosságának tárgyában Kelemen Pál közli délamerikai kutatásának eredményét. (355. 1.)

Pierre Puget francia szobrász néhány művét közli Guy Walton. 14 képpel. (356. l.)

A kopt művészettel foglalkozó 8 műről ír Hjalmar Torp. (361. l.)

Ismeretlen Rembrandt-fejet a Fogg Art Museumban Cambridgeben és analógiáit ismerteti Seymour Slive. 16 képpel. (408. l.)

Palladio velencei Redentore templomával foglalkozik Staale Sinding—Larsen cikke. 23 képpel. (420. l.)

Vicente Carducho utáni, „A festés allegóriája” c. metszetek sorát közli George Kubler. 8 képpel. (441. l.)

Francesco d'Antonio és Massaccio. Curtiss Shell cikke. 14 képpel. (466. l.)

Salvator Rosa művekkel foglalkozik Richard W. Wallace. 9 képpel. (471. l.)

Dosso két allegóriája a ferrarai udvar részére. Felton Gibbons cikke. 4 képpel. (493. l.)

Andrea Pozzo szobrászi művek részére készült rajzairól ír Bernhard Kerber. 10 képpel. (499. l.)

Andrea del Sarto „Bogherini féle Szent Család” képét interpretálja J. F. O'Gorman. 3 képpel. (502. l.)

Apollo

Douglas Gordon régi-rajz gyűjteményéből. 7 képpel. (36. l.)

Belotó-kiállítás méltatása F. J. B. Watsontól. 3 képpel. (60. l.)

A nápolyi olasz esendélet-kiállítás ismertetése. 6 képpel. (62. l.)

Manierizmusról megjelent három könyvről. John Shearman cikke. 1 képpel. (73. l.)

Tipeolo által festett tetőképekről, amelyeket Londonban fedeztek fel, ír F. J. B. Watson. 6 képpel. (186. l.)

Poussin „Rebeka a kútnál” c. festményéről és vonatkozásairól ír Denis Mahon. 6 képpel. (196. l.)

Spaniol reneszánsz és manierista festészetről ír Eric Young. 16 képpel. (206. l.)

Francia román kori egyházi emlékeket ismertet Charles de Marest. 12 képpel. (216. l.)

Manierizmusról ír Denys Sutton. 11 képpel. (222. l.)

XVII. és XVIII. századi olasz szobrászatot bemutató kiállításról Colnaghinál 3. képpel. (228. l.)

Giotto művészetéhez fűz megjegyzéseket Alastair Smart. 10 képpel. (257. l.)

Simone Martini — Petrarca összefüggésre mutat rá John Rowlands. 3 képpel. (264. l.)

Építészeti ábrázolások XV. századi festményeken. Kathrin Simon tanulmánya. 9 képpel. (270. l.)

Olasz trecento és quattrocento képek kiállításáról Wildensteinnél referál Peter Murray. 4 színes és 3 fekete képpel. (282. l.)

Thomas-Gambier-Parry gyűjteményét ismerteti Anthony Blunt. 14 képpel. (288. l.)

A firenzei Palazzo Davanzatiról ír Claudio Savolini. 5 képpel. (302. l.)

Antonio Pollaiuolo rajzai után készült himzéseket ismertet Pauline Johnstone. 5 képpel. (306. l.)

Firenzei kertművészetet mutat be Georgina Masson. 7 képpel. (314. l.)

Francia XIV. századi aranyozott ezüst Madonna szobrot Mantuában mutat be Ilaria Toesca. 1 színes képpel. (320. l.)

Zurbaran művészetével foglalkozik Denys Sutton cikke. 7 képpel. (322. l.)

Giovanni Antonio Pellegrini egyik festményét a Gallery Lassonban közli St. J. Gore. 1 képpel. (328. l.)

A National Trust kezelésében levő kastélyokból mutat be néhány festményt St. John Gore. 13 képpel. (361. l.)

Konzerválási problémák a National Trust kezelésében levő kastélyokban. 4 képpel. (376. l.)

Szabolcsi Hedwig: French Furniture in Hungary c. könyvét méltatja F. J. B. Watson. (416. l.)

Lord Hertford és a Wallace Collection. Főszerkesztői cikk. és F. J. B. Watson cikke. 19. képpel. (425. l.)

XVIII. századi francia szobrok azelőtt a Hertford-Wallace gyűjteményben. 14 képpel. R. A. Cecil cikke. (449. l.)

Salvator Rosa: Apollo és a cumaei sibilla c. művéről ír R. A. Cecil (464. l.)

Francia XVIII. századi bútorok aranyozott bronz díszeiről ír F. J. B. Watson. 6 képpel. (482. l.)

A Los Angelesben megnyílt Ahmanson Gallery kincseit ismerteti Denys Sutton. 16 képpel. (II. 5. l.)

„Sevilla meghódolása” Zurbaran ismeretlen műve. José López-Rey cikke. 2. képpel. (23. l.)

Pier Francesco Mola „Archimedes” képét ismerteti tulajdonosa Andrea Busiri Vici. 9 képpel. (32. l.)

Angoloknak festett XVII. századi tájképekről ír John Hayes. 10 képpel. (38. l.)

Főszerkesztői cikk (editorial) a két Guardi fivér művészetéről. 11 képpel. (83. l.)

A XVIII. századi velencei nagy gyűjtőről, Smith angol konzulról és az általa patronált festőkről ír Francis Haskell. 10 képpel. (98. l.)

Pellegrini vázlatokat és kronológiájukat közli Eric Young. Az illusztrációk közt szerepel a Szépművészeti Múzeum Compostelai Sz. Jakab képe Tiepolótól és Királyok imádása képe Diziani-tól. 13 képpel. (104. l.)

Az angol arckép-miniaturákkal foglalkozik Daphne Foskett. 9 képpel. (137. l.)

A Heathcoat-Amory gyűjteményt ismerteti F. M. Godfrey. 7 képpel. (140. l.)

A Metropolitan Museum középkori gyűjteményéről és a Cloisters épületekről értekezik Thomas P. F. Hoving. 8 színes táblával és 19 képpel. (177. l.)

A Havemeyer gyűjteményéről ír Denys Sutton. 2 színes és 6 fekete képpel. (231. l.)

Színházi és más határozott rendeltetésű rajzokat ismertet A. Hyatt Mayor. 10 képpel. (241. l.)

Genthon István, Garas Klára, Pataky Dénes, Németh Lajos könyveit hirdeti a Clematis Press, London. (255. l.)

A firenzei Villa la Pietra-ban levő Harold Acton gyűjteményt, amely korai olasz festményekben és szobrokban gazdag, ismerteti tulajdonosa. 24. képpel. (273. l.)

I. Károly angol király képeiről és árverésükről ír W. L. F. Nuttal. 16 képpel. (302. l.)

Cipper kép illusztrációját láthatjuk a 336. lapon.

XVII. századi képekről értekezik Denis Mahon. 1 színes és 14 fekete képpel. (378. l.)

Cikksorozat Woburn Abbey-ről, a Bedford hercegek kastélyáról, berendezéséről, műtárgyaitól. Sok képpel. (437. l.)

Connoisseur

Bernardo Belotto-ról írt cikket, varsói kiállítása alkalmából W. G. Constable. 5 képpel. (62. l.)

A Victoria & Albert Museum olasz szobrászati rész katalógusát Pope-Hennessy-től méltatja John Fleming. 5 képpel. (101. l.)

Saint-Julien de Brioude bazilikájában román kori új leletekről ír Guido Marinelli. 5 képpel. (109. l.)

Ugyancsak G. Marinelli ismertet román kori freskókat és kegytárgyakat Saint-Michel-d'Aiguille-ben. 9 képpel. (165. l.)

„Reneszánsz és barokk között” kiállításról. A. C. Sewter cikke. 6 képpel. (169. l.)

Híradás a Szépművészeti Múzeum németalföldi rajzok kiállításáról Rembrandt „Tóbiás” c. rajzának kiemelésével. (181. l.)

William Waldorf Astor görög—római szobrászati gyűjteményéről Hever Castle kertjében ír Donald Strong. 27 képpel. (215. l.)

Wildenstein Gallery kora olasz kiállításáról referál Keith Roberts. 6 képpel. (229. l.)

Dietrich Ernst André (1680—1734) angliai műveiről értekezik John Harris. 7 képpel. (253. l.)

„Francia templomok kincsei” kiállításról a Musée des Arts Décoratifs-ban referál Géraud Schurr. 3 képpel. (262. l.)

Azelőtt Miklós román herceg tulajdonában volt reneszánsz kisbronzok Cyril Humphrisnél kiállítva. Jennifer Montagu referátuma 3 képpel. (264. l.)

Giovanni Battista Falda (1648–1678) kertarchitektúra metszeteiről ír Diane K. McGuire. 5 képpel. (II. 59. l.)

Mrs Dorothy Hart gyűjteményét mutatja be Clifford Musgrave. 18 képpel. (70. l.) II. rész 29 képpel. (151. l.)

Firenzei barokk bronz szulpturák Mr. & Mrs George Farrow gyűjteményében. 7 képpel. (85. l.)

A Staatliche Museen, Berlin 4 új szobra. 4 képpel. (175. l.)

Régi ékszerek Giovanni Battista Scolariól. Yvonne Hackenbroich cikke. 12 képpel. (200. l.)

Winterthuri (Svájc) régi majolika. Robert L. Wyss tanulmánya. 11 képpel. (222. l.)

A jeruzsálemi Izrael múzeumról ír Pierre Cabane. 12 képpel. (244. l.)

Szabolcsi Hedwig: „French Furniture in Hungary” c. könyvét méltatja J. F. Hayward. (III. 5. l.)

Egy Luca Giordano festmény restaurálásáról ír Ursus Dix. 7 képpel. (80. l.)

Gianantonio Pellegrini képeket ismertet Peter Cannon Brookes. 1 színes és 3 fekete képpel. (149. l.)

Zoffany képeket mutat be Mary Webster. 3 képpel. 230. l.)

Critica d'Arte

A folyóirat 30 esztendőjének munkájáról ír irányítója C. Ragghianti. (III. 3. l.)

Poussin problémákról ír Rudolf Zeitler. 22 képpel. (26. l.)

A francia gótikus építészet egyes részletproblémáival foglalkozik Maria Laura Cristiani Testi. 16 képpel. (36. l.)

Il Cerano Novarrában. Roberto P. Ciardi cikke. 4 képpel. (57. l.)

Giovan Paolo Lomazzo, az emberi test arányairól írt, 1584-ben megjelent művével foglalkozik Roberto Paolo Ciardi. 12 képpel. (IV. 20. l.)

A firenzei Horne-múzeum Constable rajzairól ír Licia Ragghianti Collobi. 12 képpel. (31. l.)

Színpadai tervek sorozatát a pármái könyvtárban melyek velencei színházak részére készültek, adja közre Cesare Molinari. 15 rajzzal. (47. l.)

Az Uffizi gyűjteményének több flamand és német alföldi rajzával foglalkozik. R. 15 képpel. (V. 3. l.)

„Tempio Malatestiano” c. templomrekonstrukcióval függ össze Carlo L. Ragghianti cikke. 11 képpel. (23. l.)

A firenzei Horne-múzeum Constable rajzainak második sorozatát ismerteti Licia Ragghianti Collobi. 12 képpel. (53. l.)

Az olasz műtárgyvagyron számbavétele és becslése. Carlo L. Ragghianti bevezetője. (VI. 3. l.)

Az Uffizi képeinek bizottsági becslése csillagászati számokat eredményez. 68 képpel. (17. l.)

Macrino d'Alba, XV–XVI. századi olasz festő műveiről írt tanulmányt Ferdinando Viglieno-Cossalino. 10 képpel. (IX. 27. l.)

Lendinara olasz város 1500 körüli asztalosműhelyéből kikerült néhány butort ismertet Arturo Carlo Quintavalle. 2 képpel. (50. l.)

Tempio „Malatestiano” c. cikkének második részét adja közre Carlo L. Ragghianti. 24 képpel. (X. 27. l.)

Nyugat-Piemonte XV. századi szobrászatának problémáival foglalkozik Gabriella Repaci Courtois. 10 képpel. (40. l.)

Francesco d'Antonio del Cherico, XV. századi könyvmintiator egy kódexe perugiai könyvtárban. Antonio Caleca cikke. 5 képpel. (50. l.)

Serra-Savolini, XVII. századi olasz képeket mutat be Antonio Corbara. 5 képpel. (57. l.)

Alvar Aalto, ismert finn építész terveit a kopenhágai temető részére adja közre Leonardo Mosso. 23 képpel. (XI. 9. l.)

Jacopo della Quercia műveihez új adalékokat közöl Carlo L. Ragghianti. 18 képpel. 35. l.)

Cennino Cennini tanulmányainak II. részét közli Gianlorenzo Mellini. (48. l.)

Lorenzo di Credi oltárneveit és vonatkozásait ismerteti Gigetta Dalli Regoli. 43 képpel. (XII. 25. l.)

Teodorico ravennai mauzoleumán végzett munkáról ír Maria Laura Cristiani Testi. 19 képpel. (46. l.)

A ferrarai Palazzo Diamantiban restaurált képekből rendezett kiállításról referál Carlo L. Ragghianti. 25 képpel. (55. l.)

Bollettino d'Arte

Novalesa, piemonti kolostor S. Eldrado kápolnájának XIII. századi falfestményeiről ír Constanza Segre Montel. 27 képpel. (21. l.)

Francesco di Giorgio Martini Krisztus születése képéhez a Metropolitan Museumban fűz megjegyzéseket Federico Zeri. 4 képpel. (41. l.)

Ugyancsak Federico Zeri foglalkozik az altenburgi Lindenau Múzeum néhány olasz képével. 21 képpel. (45. l.)

Felice Torelli (1667–1748) bolognai festőről közöl tanulmányt Dwight C. Miller. 20 képpel. (54. l.)

A Vicenza környéki Sandrigoban levő Sesso-Schiavo villa restaurálását ismerteti G. Mazotti. 19 képpel. (81. l.)

Az antik művészetből merített inspiráció a XVII. század festészetében. Paolo Moreno tanulmánya. 15 képpel. (117. l.)

Giovanni del Biondo két próféta képéről ír Federico Zeri. 5 képpel. (127. l.)

Francesco de Mura képei a nápolyi Chiesa della Nunziatellában. Robert Enggass tanulmánya. 25 képpel. (133. l.)

Francesco Morone és Domenico Brusaporzi műveikhez közöl adalékokat M. T. Cuppini. 14 képpel. (182. l.)

Subiaco S. Maria della Valle templomában levő XIII. századi Madonna a gyermekkel-szobrot ismertet Ilaria Toesca. 9 képpel. (218. l.)

Giovanni Bonsi, trecento festő, műveket ismertet Federico Zeri. 5 képpel. (224. l.)

Ugyancsak F. Zeri foglalkozik Angelo Puccinelli trecento festő képeivel. 9 képpel. (229. l.)

Francesco del Cairo, XVII. századi olasz festő első idejéből való képeivel foglalkozik Mariagrazia Brunori. 17 képpel. (236. l.)

Parmigianino, „Török rabszolgán” képét a pármái képtárban ismerteti A. Ghidiglia Quintavalle. 2 képpel. (251. l.)

Caravaggio néhány képének csendéleti részleteivel foglalkozik Paola della Pergola. 8 képpel. (252. l.)

Műemlékvédelmi hatóságok munkájának ismertetése sok képpel. (257. l.)

Anton Hekler, Bildnisse berühmter Griechen. Berlin – Mainz 1962. Az új kiadás méltatása B. Conticellótól. (286. l.)

Bramantével összefüggő épületdekorációs festészeti problémákról, főleg Bergamóban ír Franco Mazzini. 22 képpel. (327. l.)

XVI. századi délnémet Madonna faszobrot ismertet Ilaria Toesca. 2 képpel. (345. l.)

Sebastiano Ricci Sz. György képét Villanterioban mutatja be F. R. Pesenti. 1 képpel. (346. l.)

Megjegyzések a XVII. századi olasz csendélet nápolyi kiállításához. E. Borea cikke. 3 képpel. (348. l.)

Műemlékvédelmi hatóságok munkájának ismertetése sok képpel. (360. l.)

Állami múzeumok új szerzeményei. Sok képpel. (404. l.)

Paragone

A velencei Correr Múzeum Trecento triptychonjáról értekezik Carlo Volpe. 14 képpel. (181/3. l.)

Magántulajdonban levő trecentobeli famadonnával foglalkozik Giovanni Previtali. Talán Maestro della Santa Caterina Gualino műve. 14 képpel. (16. l.)

Tomaso da Modena milánói magángyűjteményben levő Madonnájáról ír Francesco Arc angeli 5 képpel (25. l.)

Barnaba da Modena egy Keresztrefeszítésével foglalkozik Alvar Gonzales-Palacios. 5 képpel. (30. 1.)

Domenico Beccafumi ismeretlen Madonnáját közli Carlo Del Bravo. 1 képpel. (32. 1.)

Pietro da Cortona egy Madonna szentekkel-képét adja közre Antonio Corbara. 1 képpel. (33. 1.)

XVI. és XVII. századi vélemények sorát a restaurálásról állította össze Francesco Abbate. (38. 1.)

Niccolo di Ser Sozzo Tegliacci, trecento művésszel foglalkozik Mario Bucci. 13 képpel. (51. 1.)

Garofalo és egy flamand módon készült capriccioja a címe A. Richard Turner tanulmányának. 8 képpel. (60. 1.)

Marco Benefial, XVIII. századi festő 4 művét Montre-alban mutatja be Maria Grazia Paolini. 4 képpel. (70. 1.)

A londoni Wildenstein Gallery olasz primitívek kiállításához fűz megjegyzéseket Roberto Longhi. 8 képpel. (183/8. 1.)

Calisto de la Piazza, XVI. századi bresciai művésszel foglalkozik Maria Luisa Ferrari tanulmánya. 34 képpel. (17. 1.)

Tintoretto Krisztus siratása c. művét Starigradban közli Grgo Gamulin. 2 képpel. (49. 1.)

Abraham Janssensnél megállapítható Caravaggio hatásokról ír Roberto Longhi. 3 képpel. (51. 1.)

Arcangelo Resani, XVII–XVIII. századi olasz festő 3 csendéletéről ír Antonio Corbara. További adalékokkal járul hozzá a művész ismeretéhez Luigi Zauli Naldi. 5 képpel. (52. 1.)

Bartolomeo Torregiani rajzairól ír Marco Chiarini. 3 képpel. (61. 1.)

Francesco Lamarra festőről, illetve Luca Giordanoval összefüggő problémákról értekezik Walter Vitzthum. 10 képpel. (64. 1.)

A Lathrop-tondo-mestere, Lippi és Ghirlandaio luccai követője művészetéről ír és oeuvre-katalógusát közli Everett P. Fahy. 1 színes és 12 fekete képpel. (185/9. 1.)

Paul Bril művei körüli problémákkal foglalkozik Giorgio T. Faggin és összeállítja műveinek jegyzékét. 34 képpel. (21. 1.)

Moretto által François de Vendôme-ről festett portrét publikál Giuseppe Fiocco. 1 színes és 2 fekete képpel. (36. 1.)

A „Maestro del Bambino Vispo” egy további művét közli Roberto Longhi. 1 színes és egy fekete képpel. (38. 1.)

A „Maestro dei Santi Quirico e Guilitta” műveivel foglalkozik Roberto Longhi. 1 színes és 4 fekete képpel. (40. 1.)

Carlo Antonio Procaccini, Adam Elsheimer hatását mutató bologna-milánói mesterről ír Roberto Longhi. 2 képpel. (43. 1.)

Carlo Francesco Nuvolone (1608–1661) két ismeretlen művét adja közre Roberto Longhi. 1 színes és 2 fekete képpel. (44. 1.)

Domenico Pellegrini két portréját és Canovával folytatott levelezését publikálja Giuseppe Maria Pilo. 7 képpel. (46. 1.)

Spinello „Aretinótól Lorenzo Monacoig” c. értekezés Luciano Bellositól. A két következő cikkhez is, összesen

52 képpel. (187/18. 1.) Az illusztrációk közt szerepel a Szépművészeti Múzeum két álló szentet ábrázoló képe is.

Spinello Aretino problémákkal foglalkozik Alvar Gonzales-Palacios cikke is. (44. 1.)

Ugyancsak Spinello Aretino a tárgya Roberto Longhi fejtegetéseinek. (52. 1.)

Valószínűleg Domenico Venezianonak tulajdonítható Madonnát publikál Roberto Longhi. 1 színes és 1 fekete képpel. (56. 1.)

Girolamo Siciolante két művéről ír Ilaria Toesca. 3 képpel. (57. 1.)

A velencei Belotto kiállítás alkalmából közli megjegyzéseit Roberto Longhi. (60. 1.)

Claude Lorraine és a XVII. századi római tájképfestők rajzainak kiállításával az Albertinában, a XVII. századi, olasz befolyás alatt dolgozó németalföldi tájképfestők kiállításával Utrechtben, továbbá Poussin rajzainak megjelent IV. kötetével foglalkozik Marco Chiarini. 8 képpel. (62. 1.)

Amico Aspertini (1475–1552) szobrászi munkáiról írt tanulmányt Maria Grazia Ciardi Dupré. 20 képpel. (189/3. 1.)

Bachiacca fiatalkori műveiről értekezik Francesco Abbate. Az illusztrációk közt szerepel a Szépművészeti Múzeum Bacchiacca-képe Ker. Sz. János prédikációja is. 25 képpel. (26. 1.)

Juan de Borgoña spanyol festővel foglalkozik Roberto Longhi cikke. 1 színes és 9 fekete képpel. (65. 1.)

Dosso problémákról értekezik Amalia Mezzetti. Hivatkozik a Czobor Ágnes és Bodnár Éva által írt egri képtár katalógusára is. 5 képpel. (71. 1.)

A velencei Guardi kiállítás alkalmából Vitale Bloch közli a Guardi problémához fűződő gondolatait. (84. 1.)

Oud Holland

Jan van Bijlert (1598–1671), utrechti festő műveivel foglalkozik. G. J. Hoogewerff tanulmánya, melyhez 131 művének jegyzéke járul. 27 képpel. (3. 1.)

Marten van Cleef antwerpeni genre-festőről ír Georgio T. Faggin. 13 képpel. (34. 1.)

Jan Jansz de Vos haarlemi szobrászról értekezik Karharine Fremantle. 14 képpel. (65. 1.)

Jacob Jordaens művekről ír Julius S. Held 16 képpel. (112. 1.)

Abraham Bloemaert-nak attribuílja Marilyn Aronberg Lavin a breslaui múzeum Apollo és Daphne képét. 7 képpel. (123. 1.)

Négy portré csoportképet Nicolaas Maestól ismertet A. Staring. 5 képpel. (169. 1.)

Albert Cuyp egy képének ikonográfiai megfejtésével foglalkozik A. P. de Mirimonde. 5 képpel. (181. 1.)

Albert Cuyp egy lovasokat tájban ábrázoló képéről J. Nieuwstraten kimutatja, hogy Claude Lorraine egy rajza szolgált a kompozíció alapjául. 3 képpel. (195. 1.)

A 4. (utolsó) füzet késétt.

Bedő Rudolf



A kiadvány előfizethető
a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁ-nál,
Budapest V., József nádor tér 1.
és bármely postahivatalban.
Csekkszám: 61.257, közületi 61.066 MNB egyszám: 8.
Előfizethető és példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál,
Budapest V., Alkotmány u. 21.
Telefon: 111-010, Csekkbefizetési számla: 05.915.111-46
MNB egyszám: 46
az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban,
Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185-612

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója – Műszaki szerkesztő: Merkly László
A kézirat nyomdába érkezett: 1966. X. 24. — Példányszám: 800 — 12,5 (A/5) ív

66.63034 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

- ХАЙОШ ГЭЗА: История — место — иконография «народного алтаря» в соборе г. Печ 185
- ВЕГВАРИ ЛАЙОШ: О картине Пикассо «Les Démoiselles d'Avignon» 194
- ГРАНАСТОИ ПАЛ: Пространство и время в творчестве градостроительства 213
- М. ХЕИЛ ОЛЬГА: Данные в искусстве Иштвана Деши Хубера — Изображение человека и типа 226

ИССЛЕДОВАНИЯ

- БАРАНЯИ БЕЛАНЭ: Купель из бронзы в церкви св. Берталана в г. Дьёндьёш 235
- ПРОКОПП ДЬЮЛА: Лукас де Шрам 240
- СМОДИЧНЭ ЭСЛАРИ ЕВА: Об орнаментальных стенописях эпохи Возрождения в крепости Кёсег 251
- МОЙЗЕР МИКЛОШ: «Кающаяся Магдалина» от Пиацетти в одной венгерской частной коллекции 256

ДОКУМЕНТАЦИЯ

- ЗЛИНСКИНЭ ШТЕРНЕГГ МАРИЯ: Готические и ренессанские надгробные памятники приходской церкви в г. Сентготтхард 259
- ВАЛКО АРИСТИД: Миклош Эстерхази и дворец Буллоно в Праге 263
- МАКШАИ ЛАСЛО: Данные к юности Берталана Секей 265

ОБЗОР КНИГ

- ЛЕДАЧ КИШШ АЛАДАР: Ответ на рецензию книг Яноша Яйцаи 268
- БЕДЁ РУДОЛЬФ: Обзор зарубежных журналов изданных в 1965 году.. 272

TABLE DES MATIÈRES

É T U D E S

HAJÓS GÉZA: L'histoire, le site et l'iconographie de l'autel populaire de la cathédrale de Pécs	185
VÉGVÁRI LAJOS: Du tableau »Les demoiselles d'Avignon« de Picasso ..	194
GRANASZTÓI PÁL: Espace et temps dans les oeuvres urbanistes.....	213
M. HEIL, OLGA: Éléments de l'art de Dési Huber — Représentation de l'homme et du type	226

R E C H E R C H E S

BARANYAI BÉLÁNÉ: Cuve baptismale en bronze à l'église de St. Barthélémy de Gyöngyös.....	235
PROKOPP GYULA: Lucas de Schram	240
SZMODITSNÉ ESZLÁRY ÉVA: Les peintures murales ornementales du château fort de Kőszeg de l'époque de la Renaissance	251
MOJZER MIKLÓS: La Madelaine repentante de Piazzetta dans une collection privée hongroise	256

D O C U M E N T A T I O N

ZLINSZKYNÉ STERNEGG MÁRIA: Pierres tombales gothiques et renaissance à l'église paroissiale de Szentgotthárd	259
VALKÓ ARISZTID: Château de Nicolas Esterházy et de Bullenau à Prague..	263
MAKSAY LÁSZLÓ: Données sur la jeunesse de Barthélémy Székely.....	265

R E V U E D E S L I V R E S

LEDÁCS KISS ALADÁR: Réponse au compte rendu de János Jajczay	268
BEDŐ RUDOLF: Revue des périodiques étrangers parus en 1965	272